

Universidad Tecnológica de El Salvador

FACULTAD: CIENCIAS SOCIALES

CARRERA: LICENCIATURA DE ANTROPOLOGÍA



TEMA:

**“FUNCIÓN SOCIAL CULTURAL DE LA MÚSICA POPULAR
SALVADOREÑA EN EL SIGLO XX.”**

TRABAJO DE GRADUACIÓN PRESENTADO POR:

HÉCTOR DAVID ANTONIO SERRATO AVALOS

PARA OPTAR AL GRADO DE:

LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA

ABRIL, 2019

SAN SALVADOR, EL SALVADOR, CENTROAMÉRICA

AUTORIDADES ACADÉMICAS

ING. NELSON ZÁRATE SÁNCHEZ

RECTOR

LIC. JOSÉ MODESTO VENTURA ROMERO

VICERRECTOR ACADÉMICO

LIC. ANA ARELY VILLALTA DE PARADA

DECANO

JURADO EXAMINADOR

LIC. JULIO ANÍBAL BLANCO ESCOBAR

PRESIDENTE

MSC. CARLOS FELIPE OSEGUEDA OSEGUEDA

PRIMER VOCAL

MSC. GUILLERMO JOAQUÍN CUÉLLAR BARANDIARÁN

SEGUNDO VOCAL

ABRIL, 2019

SAN SALVADOR, EL SALVADOR, CENTROAMÉRICA



ACTA DE EXAMEN PROFESIONAL

HABIÉNDOSE REUNIDO EL JURADO CALIFICADOR INTEGRADO POR:
Msc. Carlos Felipe Osegueda Osegueda, Msc. Guillermo Joaquín Cuellas Barandiaran,
Lic. Julio Anibal Blanco Escobar, a las 7:15p.m. del día Miercoles, 12 de Diciembre
de dos mil dieciocho.

Y LUEGO DE HABER DELIBERADO SOBRE EL EXAMEN PROFESIONAL DEL ALUMNO:

1- Héctor David Antonio Serrato Avalos CARNET 40-4335-2000

QUIEN PRESENTÓ DEFENSA DE SU TRABAJO DE GRADUACION TITULADO:
"Función Social Cultural de la Música popular Salvadoreña en el Siglo XX"

PARA OPTAR AL GRADO DE:

LICENCIATURA EN ANTROPOLOGIA

Y DEL CUAL TAMBIEN EVALUARON LOS CONOCIMIENTOS RELACIONADOS CON EL TEMA
DEL MISMO. POR LO QUE ESTE JURADO RESUELVE DECLARAR EL EXAMEN COMO:


APROBADO

YA QUE CUMPLE CON LOS REQUISITOS ESTABLECIDOS EN EL REGLAMENTO DE
GRADUACION DE LA UNIVERSIDAD.

San Salvador, 12 de Diciembre de dos mil dieciocho.

F. 
PRIMER VOCAL

Msc. Carlos Felipe Osegueda Osegueda

F. 
SEGUNDO VOCAL

Msc. Guillermo Joaquín Cuellas Barandiaran

F. 
PRESIDENTE DEL JURADO
Lic. Julio Anibal Blanco Escobar

DEDICATORIA

A María de los Ángeles y a Margarita, por todo su apoyo, inspiración y cariño, que sirvieron de motor a este trabajo y a muchos futuros proyectos y aventuras.

Contenido

Introducción	i
Capítulo I	1
Planteamiento del Problema.....	1
1.1 Objetivos	1
1.2. Justificación.....	2
1.3 Situación Problemática	3
1.4. Delimitación de la Investigación	3
Capítulo II	5
Marco Teórico Conceptual	5
2.1 Una Visión Antropológica de la Función de la Música en las Sociedades. .5	
2.2 Diferencia entre Musicología y Antropología de la Música	6
2.3 La Función Cultural de la Música en las Sociedades.	9
2.4 Aporte de la Antropología Simbólica y la Teoría Socio Cultural	13
2.5 Códigos Musicales en una Sociedad. Los Universales de la Música y las Claves de la Época	16
2.6 La Música Popular como Categoría Antropológica.	18
2.7 Música como Expresión de Identidad.....	24
Capítulo III.....	28

Marco Referencial	28
3.1 Una Revisión de Estudios Previos sobre la Música en El Salvador.....	28
3.2. Estudios Musicológicos y otros.....	31
3.3 Estudios Antropológicos	32
Capítulo IV.....	33
Metodología	33
4.1 Metodología de Análisis para este Estudio	33
4.2 Método de Análisis de Contexto	35
Capítulo V.....	44
Una Visión de la Sociedad Salvadoreña del Siglo XX Mediante un Análisis de Contexto de la Música Popular.	44
5.1 La Música del Siglo XX. Casos de Estudio	45
5.2 Conclusiones.....	98
5.3 Recomendaciones	100
Referencias.....	101
Anexos	104

Introducción

La presente investigación contiene un trabajo de grado para la licenciatura de antropología socio cultural, y tiene varios objetivos por cubrir, siendo principalmente su motivación, abordar el tema de la música salvadoreña desde una perspectiva propiamente antropológica, analizando, o más bien, proponiendo un enfoque de análisis de la música desde las posibles funciones que, tanto la música, como objeto cultural, como los músicos salvadoreños como creadores de cultura, han representado para su sociedad durante el siglo XX.

Esta investigación considera importante el hacer algo con todo el material cultural que la música salvadoreña representa, tanto como objeto de estudio per se, pero también como herencia cultural que debería ser, por un lado transmitido y por otro lado asumido.

Son las generaciones más próximas a esta producción musical del siglo XX, las que tienen el papel de transmitir, y son las llamadas “nuevas generaciones”, los jóvenes y adultos actuales, a quienes corresponde la asunción de la misma. Esta es la dinámica de la cultura en toda sociedad, y estando claro que esa transmisión por diversas razones se vuelve muchas veces lenta o difícil, vale la pena volver a hablar de la música salvadoreña y actualizar su visión desde un enfoque científico, ahora que en El Salvador la producción de investigación en ciencias sociales ha tenido un nuevo impulso, gracias,

en gran parte, a las carreras culturales, entre ellas antropología. Se espera así, facilitar esa transmisión cultural.

También se considera válido y oportuno el dignificar el papel del músico como artífice de una gran parte de la memoria histórica de la sociedad, y pedirle, por decir así, que cuente su visión, su postura, su cosmovisión de la totalidad que para él es la sociedad salvadoreña, de una manera similar a como se le pide a un anciano o a un sabio en las sociedades más tradicionales cuando se quiere aprender y conocer quien es uno y de qué tipo de sociedad forma parte. Es decir, se pretende dar paso a la voz del artista como observador, creador y guardián de una tradición que no debería dejarse perder.

Por tanto se presenta esta investigación desde un enfoque antropológico, con una metodología cualitativa y de forma analítica e interpretativa de la música salvadoreña que ha sido editada en formato de audio durante el siglo XX.

Se ha dividido y ordenado el trabajo de manera que vaya de lo general a lo particular, para así tratar de acercarse a la realidad salvadoreña solo después de tener lo más claro posible qué teorías, enfoques y conceptos antropológicos permiten hacer el mencionado análisis cultural desde ésta ciencia.

En el primer capítulo se abordan los objetivos de investigación, es decir, los motores que han impulsado la realización de este trabajo, y que también han servido de brújula para nos desviarse en el camino; además se explica la música salvadoreña como problema y se justifica la necesidad de esta investigación, delimitándola en el espacio y el tiempo escogido.

El capítulo 2 aborda la visión que la ciencia antropológica tiene de la música, tratando de entender su función desde las perspectivas académicas, distinguiendo entre musicología, etnomusicología y antropología de la música y se aclara qué puntos de interés tiene cada una sobre su objeto de estudio. También se hace un repaso de los conceptos más importantes, como el de música popular y un resumen de la antropología simbólica respecto a sus ideas para entender la cultura, los cuales son aplicables al estudio de la música.

El capítulo 3 es el marco referencial, es decir, los estudios previos realizados sobre el tema de la música salvadoreña desde la perspectiva académica a lo largo de la historia, en la cual se distinguen enfoques distintos, como la musicología, filosofía, historia y antropología.

El capítulo 4 explica la metodología utilizada para la recolección de la información y además propone una técnica de investigación, el análisis de contexto, para aproximarse a la función socio cultural de la música salvadoreña.

El capítulo 5 son los resultados y hallazgos de investigación, lo cual es propiamente la puesta en práctica del análisis de contexto en distintas composiciones representativas de cada período histórico de la sociedad salvadoreña en el Siglo XX.

Finalmente se anexa un catálogo preliminar de música salvadoreña durante ese mismo siglo, el cual es resultado directo de la investigación y que puede ampliarse todavía más, en la medida que futuras investigaciones sobre música salvadoreña lo tomen en cuenta.

Capítulo I

Planteamiento del Problema

1.1 Objetivos

- *General*

Proponer un enfoque analítico e interpretativo de la música popular salvadoreña del siglo XX en relación al contexto socio cultural de El Salvador en ese período.

- *Específicos*

Mostrar el rol del músico salvadoreño como referente de la historia y de la antropología a la hora de estudiar a la sociedad salvadoreña.

Proponer una catalogación de la música original salvadoreña en el siglo XX, contando con la información disponible y sustentando criterios de catalogación relevantes y fundamentados.

Exponer las motivaciones del artista salvadoreño para su producción musical con respecto al contexto sociocultural.

1.2. Justificación

Desde muchas décadas atrás la música ha estado presente en el devenir cultural de la sociedad salvadoreña, y a lo largo de su historia, existen muchos nombres de artistas salvadoreños que han aportado a la creación de este legado cultural de diversas maneras.

Casi siempre que se cita o se describe la cultura de una sociedad la música forma parte de ese conjunto de rasgos identitarios. Uno sabe que hay ciertas músicas ligadas a la identidad cultural de muchas sociedades. El tango sin duda es uno de los ritmos latinoamericanos más ampliamente conocidos y remite de inmediato a la cultura argentina de la mayor parte del siglo XX. Lo mismo sucede con México y su música regional como la ranchera, huapangos, etc.

En el caso de El Salvador, la música también está siempre presente en el imaginario colectivo de la sociedad como uno de los rasgos culturales de identidad. Sin embargo, a pesar que la creación de música salvadoreña es amplia y numerosa, su abordaje como tema de investigación parece ser, hasta cierto punto, limitado. Un resultado de esto es el desconocimiento general de la gente sobre compositores y composiciones nacionales, y por otro lado la poca difusión que hay en los medios de comunicación. Esto ha generado circunstancias tales como la dificultad para el artista para ejercer su profesión y además el riesgo de que una gran cantidad del material producido a lo largo de los años, sobre todo el más antiguo, pueda desaparecer.

De esta manera se considera que el aporte de una investigación sobre música salvadoreña es necesario y oportuno, y mucho más cuando se elabora desde la óptica de las ciencias sociales, en este caso, la antropología socio cultural.

1.3 Situación Problemática

Pregunta Central de Investigación

¿Cómo ayuda la música popular salvadoreña del siglo XX a entender el contexto histórico y cultural de la sociedad salvadoreña de ese período?

Preguntas Derivadas

¿Qué aporte puede dar el músico salvadoreño a la hora de estudiar a la sociedad salvadoreña?

¿Existe material musical registrado para poder crear un catálogo de la música original salvadoreña en el siglo XX, contando con la información disponible y sustentando criterios de catalogación relevantes y fundamentados?

¿Cuáles son los motores que impulsan al músico salvadoreño a crear su arte?

1.4. Delimitación de la Investigación

La presente investigación pretende abarcar un tema muy amplio, y aunque se ha llevado a cabo en el transcurso del año 2018, utilizará datos recogidos y encontrados a lo largo de varios años, desde el año 2009 aproximadamente, cuando se empezó a recolectar información en torno a la producción musical salvadoreña del siglo XX. Por

la amplitud de tiempo y de conceptos que se abordarán, se vuelve necesario definir los siguientes límites, tanto temporales como conceptuales.

Tiempo: La música investigada se refiere a música popular salvadoreña original que abarque cualquier momento del siglo XX.

Espacial: La música investigada es la música creada en cualquier parte del territorio salvadoreño.

Concepto de música original: La música referente es la que se refiere exclusivamente a música original, y para efectos de esta investigación, se considera música original salvadoreña aquella que cumpla cualquiera de estas dos condiciones:

1-Que su compositor sea salvadoreño

2-Que, si su autor no es salvadoreño, la composición refleje la realidad salvadoreña y haya sido asumida por la sociedad o una parte representativa de ella.

Concepto de música popular: La música investigada que se considera música popular, es decir, que no sea académica, folclórica ni tradicional, y que además tenga un registro sonoro. Este concepto será explicado de manera más amplia en el marco teórico.

Capítulo II

Marco Teórico Conceptual

2.1 Una Visión Antropológica de la Función de la Música en las Sociedades.

La antropología como ciencia se interesa por la cultura humana, tratando de explicar aquellos hechos que conforman la diversidad cultural y la totalidad de la creación del ser humano en sociedad. La música forma parte de estos rasgos culturales y también es un objeto de estudio para la ciencia antropológica, desde su rama o corriente denominada “antropología de la música”. Desde que la ciencia antropológica se interesó por ella su enfoque hacia la misma se diferenció de otras disciplinas que también tenían por objeto de estudio a la música, sobre todo de la musicología, que incluso se le había adelantado. (Barreiro; Santos; Serra, 2011, p. 8)

La principal diferencia entre ambas radicaba en la forma de abordar su estudio. Para la musicología, lo importante era la transcripción y descripción de las composiciones, dándole preferencia a la música europea académica por sobre todas las demás. Quizás podía interesarse en lo anecdótico de alguna composición, pero siempre de manera descriptiva.

La antropología se interesó por su parte, en el aspecto interpretativo de la música. Y, dado que la música académica ya tenía una disciplina para ella sola, se alejó de aquella para enfocarse en la música no occidental. Es decir, música no europea, ni

académica. Pero también se fue definiendo poco a poco la forma de estudiar a la música, y el aspecto que parecía ser el principal motivo antropológico de búsqueda pasó de ser el lugar de origen de la música, los primeros instrumentos utilizados, las primeras formas vocales de canto, hasta centrarse en la función de la música en las sociedades humanas. (Reynoso, 2006, p.20)

2.2 Diferencia entre Musicología y Antropología de la Música

A mediados del siglo XIX en Europa se distinguían dos tipos de música: la culta y la exótica. La culta era la que se escribía, la que se consideraba mejor y más refinada. La otra era la música que no se escribía, sino que se transmitía oralmente, era la música tradicional. En este momento y con este interés principal de la música culta, académica, nace la Musicología. Esta disciplina era ejercida por expertos y académicos, los cuales se centraban sobre todo en la descripción de los aspectos técnicos de la música; o directamente en la transcripción de las piezas académicas. (Oliva, 2000, p. 1)

A finales de ese siglo sin embargo los investigadores ya empezaban a interesarse en estudiar ambos tipos de música por igual. Es entonces cuando nace la musicología comparada, aproximadamente en 1885.

Pero cuando la antropología comienza a interesarse en la música como fenómeno cultural, sin detenerse en los aspectos técnicos sino más bien en su relación con el devenir de la misma sociedad que la crea, es cuando nace la Etnomusicología. O se

podría decir también que la musicología comparada evoluciona hacia la etnomusicología.

A partir de 1950, la Musicología Comparada, rebautizada en 1959 por J. Kunst como Etnomusicología, empieza a tener un auge mundial. La escuela Norteamericana comienza a fijar sus líneas de investigación basándose en las teorías y métodos de la antropología moderna, y comienza a investigar la música desde la *función* que desarrolla en una sociedad determinada. Uno de los investigadores más sobresalientes de esta corriente es Alan P. Merriam. Este autor publicó *The Anthropology of Music*, en 1964, convirtiéndose en un clásico para la etnomusicología. (Oliva, 2000, p. 1)

Posteriormente la etnomusicología pasará a llamarse Antropología de la Música. (Reynoso, 2016, p. 10)

De esa manera, a medida que las ciencias sociales se desarrollan en occidente, se van fijando los aspectos que darán forma al concepto de música popular, siendo esta música no académica, pero también se diferencia de la música tradicional porque abarca un público más amplio, identificándose poco a poco como música comercial, siendo transmitida y aprendida por los medios masivos de comunicación. También tiene un objetivo mercantil más claro y definido. Es música para ser vendida.

La Musicología suele enfocarse más en la música académica y, posteriormente, también en la música tradicional o folclórica, a las cuales pretende describirlas o catalogarlas de manera más técnica. Su enfoque no es interpretativo, sino descriptivo o anecdótico-histórico.

La música popular, que no es ni académica ni tradicional o folclórica, perfectamente puede ser objeto de interés antropológico, específicamente en la rama de la etnomusicología, a la cual le interesa sobre todo, explicarla o interpretarla en relación a su función dentro de la sociedad. Claro que la etnomusicología, en muchos casos, también ha estudiado a la música tradicional.

A manera de conclusión, se puede decir que la principal diferencia entre el enfoque musicológico y el antropológico respecto a la música que estudia es la manera de abordarla. Mientras para una lo importante es la descripción y el abordaje de los aspectos formales, para la otra lo es el sentido implícito y la función que la música tiene para su sociedad, y aquellos pequeños detalles que ayudan a explicar de qué manera la música es reflejo de los procesos internos de la sociedad, llámese a estos, de diversa manera, aspectos sociales, políticos, económicos, etc. A este respecto dice Barreiro Serra (2011):

Cuando paseando por las calles del Montevideo actual, encontramos a niños que acompañan sus juegos con recientes canciones comerciales y ya no con la “rueda, rueda”; o cuando dentro de un bar nos sorprende una guitarreada espontánea; ¿qué es lo que merece atención desde un punto de vista antropológico? ¿Las cualidades formales de los repertorios o el hecho social concreto del juego o la guitarreada? La posibilidad de dirigir la mirada hacia la manifestación del juego o la fiesta, permite analizar la música en tanto que generadora de un canal común de comunicación, o como creadora de un espacio-tiempo ritual para el encuentro, separado del tiempo común.

De esta manera se ha pretendido explicar la forma de aproximación académica hacia la música, sobre todo diferenciando entre el enfoque de la musicología y el de la etnomusicología o antropología de la música, para poder entender la manera en que la presente investigación realizará el suyo propio.

2.3 La Función Cultural de la Música en las Sociedades.

Para Carlos Reynoso, actualmente la antropología de la música tiene el reto de asumir el fenómeno de la globalización en su forma de ver y abordar el análisis de la música bajo las condiciones sociales que la misma globalización genera.

Reynoso menciona que la globalización afectó de manera imprevista el abordaje académico de la música de todo tipo, pero sobre todo aquella música que por su naturaleza solía ser un objeto de estudio preferido por los antropólogos: La música no occidental. Entre ese tipo de música se encuentra la música salvadoreña, de alguna manera.

Se hace esta pregunta de manera irónica: “Quién necesita un Ph. D. cuando hay disquerías en Nueva York, Tokyo, Miami, Londres o París suficientemente dotadas para darle a usted un shock cultural permanente.”(Reynoso, 2006, p.11)

También plantea que la antropología puede abordar lo que sucede musicalmente hablando, tanto de una forma interpretativa como explicativa. Y es en su trabajo interpretativo donde nos parece que la antropología aporta una visión que la globalización y la accesibilidad de los registros por si mismos no pueden descifrar, o interpretar en toda su significación cultural. Sí, es posible que los registros musicales de la música de distintas culturas del mundo sean más fácilmente audibles gracias al desarrollo de los medios de comunicación, pero solo cuando ésta ha sido vista a través del lente antropológico, o más bien cuando se ha dejado visible el sentido que esta

encierra para su sociedad, tiene la posibilidad de volverse un bien cultural *significativo* de la sociedad donde ha nacido.

Sobre el campo de estudio de la etnomusicología, o lo que es lo mismo, la antropología de la música, James Porter lo define así:

De 1960 a 1980 la etnomusicología se encontró a veces tratando de mantener su identidad frente a la musicología histórica, más establecida y elitista. Con frecuencia marginalizada en círculos académicos por ser el estudio de la música no occidental, exótica o del Tercer Mundo, finalmente ha comenzado a imponerse y a sobrepasar a su hermana en dos aspectos: al abordar realidades culturales y musicales como fenómenos globales en vez de fenómenos delimitados... (Reynoso, 2006, p. 15)

En sus inicios, cuando era designada como musicología comparada, los evolucionistas se ocuparon de teorizar sobre el origen de la música como expresión de la cultura humana. Alan Lomax, por ejemplo, sostenía que la doble raíz musical original se situaba una en Asia Oriental y la otra en África.

En general, se puede decir que la postura evolucionista sobre la música en antropología se caracterizó por tratar de responder la pregunta acerca del origen de la música, y que en este intento solía proponer una visión de la evolución musical por etapas, de forma semejante a lo que hizo en su momento sobre las organizaciones política de las sociedades, sobre la magia, religión y ciencia, etc.

Finalmente, algunos se atrevieron a predecir cómo sería la evolución de la música actual, como por ejemplo la música japonesa desde la perspectiva de Parry. (Reynoso, 2006, p.11)

Es interesante considerar que para los primeros antropólogos o investigadores sociales las teorías sobre el origen de la música y su función social la sitúan desde una manifestación de la emotividad humana (Spencer), o una imitación de la emotividad expresada en la voz humana (Rowbotham), una capacidad o manifestación de la selección natural a través de la sexualidad (Darwin) o siendo sobre todo una manifestación de la capacidad de adaptación y cohesión social (Wallascheck), o por otro lado en la necesidad de comunicarse a distancia; para Richard Wagner era resultado y derivaba del ritmo y de la danza; por otro lado muchos de ellos aceptaron la idea de que la música reflejaba y se había desarrollado a través de etapas evolutivas con distintas categorizaciones como el uso de determinados instrumentos o la complejidad de las notas musicales empleadas (escalas de una o dos notas), o hasta crearon hipótesis sobre cuál fue la primer nota musical cantada.

Hay un atisbo en las ideas de Wallascheck, y en casi todos los mencionados, de que la música no es solamente capacidad de abstracción sino que hay en ella un reflejo de una función práctica que la misma ejercía en las sociedades humanas.

Desde la postura de la antropología actual, es bastante discutible esa explicación sobre la función de la música que estos primeros investigadores propusieron. Quizás por el hecho de que sus postulados son bastante formales, herencia proveniente de su relación cercana con la musicología, disciplina reservada para los académicos, pero que al parecer impregnó mucho esta etapa primera de la etnomusicología.

Finalmente, en su aspecto más criticable, como sucede con la ciencia antropológica en general, los puntos débiles y cuestionables del evolucionismo son casi siempre el considerar que la música más refinada y mejor era la música europea y occidental, punto que conducía casi invariablemente a posturas racistas en todas las dimensiones sociales. No solo eso, sino a considerar que existen músicas primitivas y músicas civilizadas. Y ya nos podemos imaginar cuales son los ejemplos de cada una de estas categorías. Como decía Sachs:

Gracias a la ciencia, que fue la conquista esencial de la humanidad progresiva, la música deviene arte...A pesar de todos los mitos vagos, la plena civilización sacó a la música del estado de instinto irresponsable y la puso en el nivel de la medida y del cálculo (Reynoso, 2006, p. 40)

En otras palabras, estas ideas también juzgan a la música y le otorgan una importancia basada en las formas exteriores. De alguna manera consideran a las músicas no occidentales como productos culturales primitivos y menos importantes que los de occidente.

Todavía recientemente uno de los principales investigadores, Sachs, daba su firme postura sobre el tema considerando a la música no occidental como un producto inferior culturalmente hablando. “La música de los pueblos primitivos no es intelectual ni artística” (Reynoso, Lugar Citado, p. 19)

Esta ha sido la visión antropológica sobre la música desde un enfoque evolucionista.

2.4 Aporte de la Antropología Simbólica y la Teoría Socio Cultural

La antropología simbólica se desarrolló después de mediados del siglo XX, y en general su visión de la cultura es la de un conjunto de símbolos y significados que los miembros de una sociedad comparten entre sí. Para los simbolistas, en este caso Clifford Geertz, la cultura es un campo que debe ser tratado de la misma forma que un arqueólogo trata un descubrimiento bajo el suelo, debe ser desenterrado, capa por capa, y restaurado de acuerdo a las pautas que el investigador irá encontrando y descifrando. Se puede decir que para ellos la cultura es como un código que debe ser traducido, descifrado, interpretado.

Considero que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie (Geertz, 1973, p.20)

La clave de esta traducción radica en los símbolos de cada cultura, aquellos elementos que la sociedad que la crea va incorporando en ella. Este lugar donde los símbolos de una sociedad se convierten en elementos culturales importantes se llama *imaginario*.

Siendo que para ellos la función de la cultura es darle sentido al mundo, a la vida, solo se puede entender a una sociedad si se llega a conocer en profundidad ese imaginario, y eso se logra a través del estudio de sus símbolos. Geertz propuso un método etnográfico para llegar a esa comprensión del sentido simbólico de una cultura, al que llamó “Descripción Densa”. Esta tiene por objeto describir no solo el

comportamiento sino además su contexto, para volverla significativa para alguien que no es parte de ella.

Respecto al papel que juegan los símbolos en la comprensión de la sociedad, para ellos son estos símbolos los que contiene la clave para la interpretación de la conducta humana y de toda su cultura. Sin el conocimiento de lo simbólico, la conducta humana puede parecer muchas veces irracional, caótica, *sin sentido*.

El hombre necesita tanto de esas fuentes simbólicas de iluminación para orientarse en el mundo. Si no estuviera dirigida por estructuras culturales, por sistemas organizados de símbolos significativos, la conducta del hombre sería virtualmente ingobernable; sería un puro caos de actos sin finalidad y de estallidos de emociones, de suerte que su expresión sería virtualmente amorfa. (Geertz, 1973, p. 52)

Esto se puede entender como que la cultura es precisamente el lenguaje simbólico que vuelve significativo el hecho social. Geertz (1973) también afirma “Sin hombres no hay cultura, por cierto, pero igualmente, y esto es más significativo, sin cultura no hay hombres.”

Además de la importancia del símbolo en sí, los antropólogos simbólicos consideran que estos elementos generan particularidades culturales que se puede traducir, en términos de esta investigación sobre música salvadoreña, en el concepto social de Identidad:

“Llegar a ser humano es llegar a ser un individuo y llegamos a ser individuos guiados por esquemas culturales, por esquemas de significación históricamente creados, en virtud de los cuales formamos, ordenamos, sustentamos y dirigimos nuestras vidas.

De manera que aquí, ser humano no es ser cualquiera, es ser una clase particular de hombre...Lo importante es que hay diferentes modos de ser: la bravura de los indios de la llanura, el carácter obsesivo del hindú, el racionalismo del francés, el anarquismo del beréber, el optimismo del norteamericano.... (Geertz, 1973, p. 57)

Ante estas consideraciones, cabe hacerse la pregunta ¿puede la música, en este caso, la música salvadoreña, reflejar una forma particular de ser persona, de ser humano? ¿Por ejemplo, cuando notamos que dentro de la música salvadoreña hay una constante paisajística, o sea una tendencia en una determinada época, pero que quizás se encuentra como una constante a través de todas sus épocas registradas musicalmente, a describir el paisaje salvadoreño en las canciones a través de sus letras?

Regresando al tema de los símbolos y el imaginario social, es posible que la música forme parte de ese universo simbólico, que las piezas compuestas a lo largo del siglo XX vayan recogiendo parte del imaginario que se expresó de diferentes maneras y por lo cual tomó variantes que no se pueden comprender sino es haciendo algo semejante a esa descripción densa propuesta por Geertz.

Finalmente hay que acotar que si la cultura para los simbolistas tiene la función de darle sentido al mundo y a la vida, la música comparte esta funcionalidad. Además que ese sentido que aporta no es cualquier sentido, sino la forma particular de una sociedad de entender el mundo y la vida, eso que ellos llaman los modos de ser, y que puede ser equiparado a lo que se denomina identidad. Para una sociedad que busca su propia comprensión, o al menos de parte de las generaciones más jóvenes respecto a su pasado cultural, de la misma manera que lo debería hacer un extranjero que quisiera comprender a la sociedad salvadoreña, aquella que creó y asumió una forma particular de

ver el mundo y la vida en el siglo XX, conocer su música es una maravillosa oportunidad de indagar en su imaginario la existencia de ciertos símbolos que se establecieron en ella de acuerdo a su contexto social e histórico. Dicho de otra manera, la música salvadoreña, su estudio y su historia, se vuelve interesante no solo por sí misma, sino porque ella contiene una clave, y posee un sentido. Esa clave es un cristal que decodifica o traduce ciertos significados. Y el sentido que posee es aquel que el hombre mismo busca de la vida, para que cada cosa que haga no sea solo el acto, sino algo más, quizás podríamos llamarle un acto significativo. La música, para la sociedad salvadoreña, es una sucesión de actos significativos. Pero todavía falta conocer su clave que es la llave que abre el cofre de la herencia cultural.

Finalmente, el enfoque socio cultural aporta una relación intrínseca entre el objeto cultural, en este caso la música, el individuo y su contexto. Y además, entre el contexto interior y exterior, tratando así, de dar una interpretación totalizadora, apoyándose en los aportes multidisciplinarios.

La teoría sociocultural se inscribe en una concepción histórica del ser humano, construido socialmente en interacción con los escenarios culturales. En este sentido, las aportaciones de la teoría sociocultural adquieren relevancia en los procesos interactivos entre el sujeto y el contexto, entre el mundo psíquico y el mundo exterior y entre la identidad y el contexto de su construcción. (Pérez y Fernández, 2008, p. 1)

2.5 Códigos Musicales en una Sociedad. Los Universales de la Música y las Claves de la Época

El concepto de los Universales de la música fue uno de los primeros postulados que sirvieron como pautas en el estudio académico de la música. En síntesis se trata de la consideración de que todas las músicas de todas las culturas tienen características

comunes compartidas como el tener formas, patrones, lenguajes simbólicos o fórmulas, o responder a la experiencia pero exaltándola o transformándola. (Reynoso, 2006, p. 60)

George List sin embargo, desde una postura particularista, afirma que la característica más universal de la música es, según Reynoso (2006):

Su no universalidad como medio de comunicación. Cualquiera sea la cosa que la música comunica, lo hace solo a los miembros internos de un grupo, quienesquiera que sea. Incluso lo que la música comunica a un individuo va cambiando con los años. p. 60

Esto pone en consideración el que la apropiación de la música para una sociedad, un grupo humano o un individuo dependerá de la medida en que contenga ciertos componentes simbólicos a los cuales el grupo o el individuo responda. En la misma medida, su análisis, la aproximación a ella, requerirá el conocer esos componentes simbólicos. En mucha medida éstos deben ser interpretados desde su contexto histórico o social. De alguna manera estos símbolos que se hallan presentes en la música de toda sociedad juegan el rol de códigos musicales. De la misma manera que Geertz afirma que para entender una cultura deben estudiarse los símbolos de la misma, se propone en el abordaje de la música salvadoreña del siglo XX desde sus propios códigos musicales, dados por la época en diferentes niveles. Para los usos prácticos de esta investigación, se utilizará el término de Claves de la Época para referirse a esos códigos musicales. Solo para poner un ejemplo, la curiosa correspondencia entre la música salvadoreña desde mediados de los años 40 a los años 60 enmarcada en el paisaje natural se correspondía muy probablemente a la imagen proyectada desde las políticas culturales de los gobiernos de turno que se tradujeron en tendencias en arte, literatura,

filosofía, y muy particularmente en la creación del Instituto Salvadoreño de Turismo, en la década de 1950. (Walter, 2015, p. 36)

Es muy significativa la cantidad de canciones salvadoreñas de ese período que fueron dedicadas a lugares, ciudades, paisajes, costumbres, de esa forma particularmente descriptiva, y eso incluyó, desde luego, muchos destinos turísticos que se buscaba promocionar. (Véase el Catálogo Preliminar en los Anexos de la presente investigación). Como si fuera una impronta grabada en la cultura salvadoreña de la época, quedan numerosas composiciones que responden a ese código, a esa Clave de la Época. No se puede analizar esa música de forma objetiva sin conocerlas. Eso es parte del análisis de contexto que se propondrá en la metodología de investigación.

2.6 La Música Popular como Categoría Antropológica.

Según se ha descrito anteriormente, la música popular es una categoría antropológica que designa un tipo de música que no es académica, pero tampoco es música tradicional ni folclor.

Una de sus definiciones no académicas actuales se refiere a la música de carácter comercial, y que tiene ciertas características, entre ellas el ser creada para ser vendida y consumida, y el que sus canales de transmisión son los medios masivos de comunicación: discos, cassetes, CD, radio, televisión, internet, redes sociales, etc. La

música popular es urbana, masiva, hace uso de los medios de comunicación tecnológicos.

Sin embargo en este apartado se hará un abordaje de la historia y el significado académico del término, para dejar claro cuál es el concepto que se utilizará en la presente investigación, y porqué se ha escogido este tipo de música para ser investigada y analizada.

La primera vez que se utilizó el término “popular” relacionado al estudio de la música fue en el trabajo de William Chappell, *Popular Music of the Olden Time*, publicado en Londres en 1855. (Flores, 2007, p.8)

Éste se enfocaba en canciones y danzas tradicionales de Inglaterra, haciendo comentarios sobre las composiciones y sus autores, sobre todo del siglo XVI y XVII.

En este trabajo el uso del concepto “popular” era equivalente al de tradicional, y queda casi explicado en su título secundario: “una colección de antiguas canciones, baladas y tonadas para danza.”

A partir de entonces, en el ámbito de la musicología y la antropología de la música, el término popular fue utilizado en el mismo sentido que Chappell lo había hecho.

Por otro lado, el término popular aplicado a las demás ciencias sociales fue tomando una línea más cercana a la filosofía y el pensamiento marxista, hasta el punto que se crearon conceptos que usaban el mismo término pero desde un enfoque muy

diferente, casi opuesto a veces, a la idea que encerraba la investigación antropológica sobre música popular. Claro que esto iba a generar confusiones en el futuro.

Un ejemplo del uso del término “popular” desde este enfoque se puede hallar en el trabajo de Marroquín (1986) sobre música contestataria salvadoreña, donde, citando a Gramsci, define el término “cultura popular” como el “producto de la visión del mundo y de la vida de las clases subalternas” (Marroquín, 1986, p. 24). Más adelante el mismo autor utilizará el término “realidad popular” para definir la concepción del mundo de las mismas clases antes citadas.

Esta idea de pertenencia exclusiva de las clases subalternas, sobre lo que es popular, es muy diferente al término que Reynoso usa cuando la llama “world music” o “música del mundo” en su propio abordaje del tema (Reynoso, 2006, p. 4). Tenemos así, una mejor idea de porqué el término popular causa tanta confusión al usarse en ciencias sociales en ciertos enfoques como el relacionado a la música.

El primer investigador que abordó la problemática del concepto de música popular en idioma español fue Carlos Vega, quien incluso propuso la utilización de un término diferente que no fueran tan proclive a causar confusión, puesto que desde los años 30 ya el término “popular music” en inglés se acercaba mucho a la música “cotidiana”, es decir, la que se transmitía por radio u otros medios masivos y era “fácil” de escuchar. Sin embargo su traducción al español seguía causando problemas de interpretación. (Flores, 2007, p.45)

Así, propuso la utilización del término “Mesomúsica”, en 1966, para referirse a la música que ocupa un lugar intermedio entre la música artística urbana y la música folclórica rural.

Definió la Mesomúsica como aquellas creaciones “fundamentalmente consagradas al esparcimiento...danza de salón, espectáculos, ceremonias, actos, clases, juegos, adoptada o aceptada por las naciones culturalmente modernas y que...convive con la música culta (urbana) y la música folklórica (rural).”

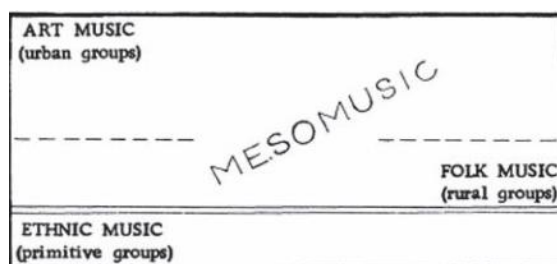


Figura 1. (Esquema tomado de Flores, 2007, p.45)

Aunque su propuesta no tuvo mayor aceptación, permite darse cuenta que el uso del término de música popular en español ya era confuso y estaba siendo revisado por los académicos. Es interesante que Vega considerara la Meso música como la “música de masas”, y luego, la “música de todos”. Es decir, su difusión era tan amplia que ya no se consideraba un tipo de música propia o exclusiva solo de un grupo, ya fuera étnico, religioso, social o académico, como indudablemente ocurre con la música culta o la música folclórica (y como ocurre en el enfoque gramsciano de clases populares). Con el pasar del tiempo esas características del concepto de Vega fueron retomadas por Philip Tagg, el cual incluso ha usado como una forma de definir a la música popular, la idea de

exclusión, al decir que música popular es toda aquella que no es académica ni tradicional o folclórica. (Flores, 2007. p. 54)

Aunque desde un enfoque comercial, la música popular puede equipararse a la llamada pop music, sobre todo cuando el término es usado en inglés y cuando no se usa desde un enfoque proveniente del materialismo histórico.

A estas alturas se puede considerar una situación especial, que es la de la música que tiene un origen folclórico o tradicional, pero que por diversas causas, pasa a popularizarse, es decir, universalizarse, más allá de los espacios y públicos originales. Se puede citar el caso del tango, cuyos orígenes en los barrios pobres de Buenos Aires, donde se bailaba en cabarets o en las calles y patios de los conventillos, pronto se “elevó” hasta las clases acomodadas del país, y posteriormente a los hogares del público europeo, estadounidense, y de allí, se puede decir, como lo dice la letra de una composición: “Este es el tango, canción de Buenos Aires, nacido en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo”.¹

Lo mismo puede decirse de la música napolitana que siendo exclusiva de esa región, gracias a las grabaciones en disco y al ser incorporadas al repertorio de Enrico Caruso en sus conciertos, pasó al poco tiempo a ser conocida y cantada en todos lados.

¹ Letra del tango “Canción de Buenos Aires”, consultado en http://www.todotango.com/musica/grabacion_iframe.aspx?id=836

Estos casos pueden suceder, y en el caso de la música salvadoreña se pueden citar algunos ejemplos de músicas no populares que posteriormente han pasado por un cierto proceso de popularización, como puede ser el caso de Can Calagui Túnal.

Esta investigación también considera, como ya se dijo, que uno de los factores que ha aportado mucha confusión a la conceptualización de la música popular, es precisamente lo que se entiende por popular, sobre todo cuando se relaciona el término con los enfoques derivados de conceptos como “clases populares” y otras afines, como sucede en la investigación de Salvador Marroquín (1986), la cual fue realizada como investigación de tesis para la licenciatura en filosofía.

Después de esto queda más claro que el concepto de música popular es amplio, y no tiene ni siquiera en los ámbitos académicos de la antropología o de la etnomusicología una definición universalmente aceptada, por lo tanto para los usos prácticos de esta investigación se utilizará el siguiente concepto:

Se llamará música popular salvadoreña a la música que por su tipo de difusión amplia puede ser apropiada por todos los sectores de la sociedad, diferenciándose de la música académica y de la música folclórica o tradicional. Esto no excluye ciertas piezas musicales cuyo origen sea no popular, pero que por diversas causas hayan podido llegar a popularizarse.

Indudablemente uno de los factores que permite la popularización de la música es la difusión, y para que esto sea posible es casi imperativa que la música sea

registrada. Sólo cuando existe un registro de la música de cualquier tipo, ésta puede cumplir con la condición de ser socializada. (Cuéllar, entrevista el 08/Sep/2018)

Por esta razón la presente investigación se apoya en el uso exclusivo del registro musical editado, dándole esta característica a la música investigada. Se tratará entonces de música popular salvadoreña del siglo XX que tiene un registro sonoro.

2.7 Música como Expresión de Identidad.

Este apartado es una acotación sobre la relación que se puede establecer entre la visión antropológica de los modos de ser y lo que se denomina Identidad.

Existe en la postura de los antropólogos simbólicos una particularidad que cada cultura genera de sí misma y de sus integrantes. Ellos le llaman los *modos de ser*:

“De manera que aquí, ser humano no es ser cualquiera, es ser una clase particular de hombre...Lo importante es que hay diferentes modos de ser: la bravura de los indios de la llanura, el carácter obsesivo del hindú, el racionalismo del francés, el anarquismo del beréber, el optimismo del norteamericano...” (Geertz, 1973, p. 58)

Estas características que tiene cada modo de ser, pueden ser y son expresadas y manifestadas en la creación musical. Cuando se da la comprensión de que la música expresa un modo de ser con el cual una determinada persona se identifica, entonces se vuelve referente de identidad.

La música tiene la capacidad de provocar de súbito una emoción grata de identificación con la cultura propia. Dicho de otra manera, al ser expuestos a ciertas canciones, ciertas, debe aclararse, porque sucede únicamente con unas cuantas piezas emblemáticas, esos componentes de la identidad cultural que no se expresan en otras situaciones, de pronto se manifiestan de lleno. Pareciera que la “salvadoreñidad”, identidad o arraigo, es susceptible de ser evocada en un lenguaje simbólico, poético, o musical. También es notorio que estas piezas no necesariamente hacen referencia a la identidad, aunque la provocan, la facilitan.

Tanto la información recolectada durante entrevistas en las cuales se expuso la muestra de música salvadoreña, como ciertos comentarios de usuarios de youtube respecto a canciones salvadoreñas del período que se estudia, dan prueba de que hay una fuerte carga de emotividad en relación a estas canciones y las vivencias personales que permiten que dichas piezas musicales se conviertan en símbolos de identidad.

Durante la presente investigación se observó que hay dos condiciones que la música debe cumplir para volverse referente de identidad:

1-Que el oyente sea consciente que se trata de canciones salvadoreñas, ya sea porque la música lo expresa, o por conocimiento general.

2-Una vinculación personal entre el oyente y la canción o pieza musical escuchada. En este sentido, es posible que esta relación se establezca tanto porque surja algún tipo de memoria, recuerdo o anécdota personal directa, o porque la música permita situarse en la situación descrita, lo cual sería una vivencia indirecta. En este segundo

caso es el compositor el que aporta la vivencia directa, y el oyente, a través de la música, se pone en los zapatos del testigo o relator. El oyente asume, en parte o totalmente, la vivencia del autor. En cualquiera de estos dos casos, así se manifiesta la identidad en la música.

Por ejemplo, se considera como una realidad el hecho de que la lejanía de las personas respecto al país, aumenta el sentimiento de identidad. Un caso citado como referente es el escuchar el himno nacional, tal y como Roque Dalton lo afirma en su Poema de Amor.

Sin embargo este hecho lo confirma la cantante Doris Elizabeth Martínez en una entrevista personal, describiendo como el himno nacional provocaba que los integrantes de la Orquesta de Lito Barrientos lloraran al interpretarlo, dificultando su ejecución. (Martínez, entrevista el 05 de agosto de 2018).

Siendo así, se puede afirmar que el Himno Nacional es un ejemplo de como la música salvadoreña se vuelve medio de identificación social, es decir, expresión de la identidad salvadoreña, sobre todo, para los salvadoreños que están en el extranjero.

Pero hay otras pocas piezas musicales que permiten esa vinculación cultural en el imaginario personal o colectivo donde se construye la identidad. “El Carbonero” puede ser un ejemplo de ello. Consideramos que dentro de los ejemplos recientes puede estar la canción “Patria Querida”.

De esta forma se ha pretendido ejemplificar como la música actúa como un facilitador o transmisor de la identidad cultural, en distintos niveles, por supuesto. Sin duda ésta transmisión de identidad también es parte de la función socio cultural de la música. Aún de la música popular, que a pesar de sus cualidades más universales, menos regionales, al ser creada desde el interior de una sociedad llevará el sello propio que la identificará de manera particular.

Se considera, así, que la música salvadoreña, dependiendo de diversos factores, tiene la posibilidad de volverse una conexión identitaria entre el individuo y la sociedad. De esa manera el conocimiento de la producción musical salvadoreña del siglo XX es una buena forma de vincularse e identificarse con la sociedad salvadoreña. Pero, dado que hay factores que han afectado negativamente, es decir, impedido el conocimiento de dicha producción musical, es oportuno proponer un método que podría facilitar la apreciación de la música salvadoreña en relación a lo antes mencionado. A este método se le llamará Análisis de Contexto y se desarrollará en el capítulo 3.

Capítulo III

Marco Referencial

3.1 Una Revisión de Estudios Previos sobre la Música en El Salvador.

Los estudios sobre música salvadoreña, pese al rol destacado que esta disciplina tiene en la vida cultural de la sociedad, son relativamente limitados y escasos.

Se puede mencionar a José Escolástico Andrino como el precursor de la investigación académica sobre música en El Salvador, con su obra “Nociones de Filarmonía y Apuntes para la historia de la música en Centroamérica”, de 1847. Casi un siglo después Rafael González Sol publica “Datos Históricos sobre el arte de la música en El Salvador” en 1940, y en 1958 lo hace el historiógrafo Miguel Ángel García en una serie de apartados sobre el rubro artístico en el país. (Rosales, 2013, p.37)

Quizás el trabajo más difundido sobre el tema es la obra de María de Baratta, Cuzcatlán Típico, publicado en 1952, el cual es presentado como un estudio de folclore, y un ensayo sobre etnofonía, sobre todo centrado en la música de los grupos indígenas del occidente del país. Este trabajo reviste gran importancia puesto que recopiló y transcribió el material más representativo de la música indígena que todavía en tiempos de su publicación era conocido y ejecutado en celebraciones y festividades de los grupos

étnicos nahua pipiles del país. Sin embargo solo se enfocó en ese tipo de música, folclor indígena.

En los años 80 Salvador Marroquín, actualmente intérprete, compositor e investigador, realizó su investigación de tesis de la carrera de filosofía sobre la música contestataria o de protesta. Existe un ensayo posterior del mismo autor llamado “Breve Historia de la Música Oral Tradicional y Popular en El Salvador”, en la cual el autor define a la misma como “única y específicamente a aquel tipo de música que se difunde por transmisión oral y de generación en generación.” El primer trabajo se enfoca en música de corte social, la música llamada de protesta o contestataria, cuya producción se incrementó sobre todo en los años 70 y 80 en el marco de la situación política previa y durante la guerra civil de los años 80 y 90. El segundo es una breve cronología sobre el desarrollo de la música de la época anterior, durante y después de la colonia, centrada en aspectos tales como ritmos, instrumentos, temáticas, hechos sobre todo con un enfoque musicológico.

De igual manera Israel Elías Bojorge desarrolló su tesis llamada “Propuesta Metodológica para la incorporación de la música y danza popular tradicional salvadoreña en los planes de estudio”, la cual se enfoca en la música tradicional y el folclore.

Ya en el Siglo XXI, la musicóloga Marta Rosales Pineda publicó su investigación titulada “Música, análisis de situación de la expresión artística en El Salvador”, del año 2013, la cual ha sido editada por la fundación Accesarte.

En 2018 se publicó el libro “Mangoré: el cacique de la guitarra en El Salvador” del antropólogo Guillermo Cuéllar Barandiarán, que estudia la presencia y obra del guitarrista clásico paraguayo Agustín Pío Barrios en sus últimos años de vida los cuales transcurrieron en El Salvador.

Y finalmente existe una investigación en curso de Ramsés Calderón, intérprete, compositor y arreglista salvadoreño, la cual está centrada principalmente en música culta o académica, sobre todo de tipo sinfónica.

Ante esta situación, la presente investigación excluye directamente en gran parte el material ya investigado por los autores mencionados, y se centra en lo que denominamos música popular, aunque incluye de manera crítica el material y las perspectivas planteadas, como mecanismo para perfilar la propia perspectiva y planteamiento. La presente investigación, entonces, se ha centrado en la música popular por dos razones principales. La primera, porque el grueso del material investigado por nosotros está tomado de grabaciones previas, y estas grabaciones de carácter comercial solían enfocarse en música popular: es decir aquella música cantable,ailable, y que no requería un refinamiento ni un conocimiento especial académico, sino que era lo que estaba de moda. En otras palabras, la música popular resulta más accesible porque suele ser más fácilmente editada o grabada, y a la vez su comprensión y apreciación no requiere el oído experto del musicólogo.

Segundo, porque siendo así, la música popular de alguna manera refleja más fácilmente el sentir y pensar de gran parte de la sociedad, de allí el término “popular”, y

sus temáticas responden a la cotidianidad. Dicho así podemos decir que son más espontáneas o más fáciles de conocer dado que no es necesario asistir a un teatro o a una festividad tradicional en pueblos o en el campo, sino que pueden ser escuchadas en la radio, en una celebración social o familiar, en una serenata o en un concierto masivo.

3.2. Estudios Musicológicos y otros

Analizando los antecedentes académicos sobre estudios musicales en El Salvador, podemos decir que la obra de María de Baratta se enfocó en el estudio de la música folclórica indígena, mientras que la música académica está siendo investigada actualmente por Ramsés Calderón. Por otro lado, la tesis de Salvador Marroquín se enfocó en la música contestataria o de protesta desde un enfoque filosófico, pero su objeto de estudio tampoco puede considerarse música popular desde la conceptualización de esta investigación, dado que no se basa en piezas registradas, ni de carácter comercial, y su metodología también difiere de la que hemos adoptado para el estudio presente, dado que ese tipo de música, contrario a la música popular, no era difundida por medios masivos. La obra de Israel Elías Bojorge se enfoca en música tradicional y de expresión folclórica, y sobre todo, música para danzas. Todas estas investigaciones tienen en común el enfoque académico de la musicología e historia, específicamente los de Baratta, Rosales y Calderón, o de una postura filosófica interpretativa, el de Marroquín.

3.3 Estudios Antropológicos

Tan solo la investigación de Cuéllar se realiza desde un punto de vista antropológico. De igual manera este presente trabajo busca aportar un análisis antropológico sobre la música. Más allá de describir sus aspectos técnicos, pretende interpretar, explicar y relacionar la producción de la música popular a lo largo del siglo XX con el devenir de la sociedad que la crea. Y como se ha explicado previamente, busca encontrar aquella huella del artista musical como observador, testigo, y creador de la historia de su sociedad desde su rol de músico.

Capítulo IV Metodología

4.1 Metodología de Análisis para este Estudio

En la presente investigación se apoyó en el uso de metodología cualitativa de tipo etnográfica. Para la recolección de la misma se emplearon técnicas tales como investigación documental, cuaderno de campo, y entrevistas a profundidad.

También se buscó establecer una metodología propia que le sirviera al investigador musical en el futuro. Desde este enfoque investigativo, la música salvadoreña cumple la función de mostrar la forma de ser de la sociedad salvadoreña, de explicar y darle sentido a esa forma de ser y de hacer. Pero para llegar a esta comprensión de la forma de ser y hacer, se consideró necesario definir o proponer un método enfocado a la contextualización de la música.

La metodología para la investigación documental fue la siguiente:

1-Adquisición de las ediciones musicales en formato digital, es decir, el material musical de investigación. La mayoría fueron CD's.

2-Búsqueda y clasificación de la música original. Para determinar cuáles lo eran se consultó información documental de diferentes fuentes, como por ejemplo la que traían los CD's o incluso la que por su letra y temática parecía ser original.

3-Se investigaron las piezas que no traían esta información en otras fuentes como:

- Internet: sitios en la web que podían tener información fidedigna.
- Discotecas y colecciones físicas para revisar los discos o sus fundas donde se solía colocar la información de autoría.
- Ventas de CD's y Discos LP's nuevos y usados.
- Entrevistas a diversas fuentes e informantes.

Las entrevistas realizadas se enfocaron principalmente en personas que participaron en la creación y difusión de la música investigada, ya sea como compositores, como intérpretes o como difusores de la misma. El principal objetivo de las entrevistas era recolectar información sobre piezas específicas, y de forma secundaria, contextualizar la época en las cuales los informantes participaron como testigos de ese proceso. La lista de los informantes entrevistados es la siguiente:

- Ancalmo, Mario Enrique; intérprete y compositor, 2015.
- Cárcamo, Roberto; intérprete y compositor. Grupo Hnos. Cárcamo, 2015.
- Cárcamo, Ricardo; intérprete y compositor. Grupo Hnos. Cárcamo, 2015.
- Huezco, Nelson; intérprete y compositor. Grupo Simiente, 2014.

- Martínez, Doris Elizabeth; intérprete y empresaria musical, 2015.
- Martínez, Tito, empresario televisivo y productor, 2012.
- Mendoza, Narciso de la Cruz; intérprete y compositor, 2018.
- Quezada, Franklin; intérprete y compositor. Grupo Yolocamba Ita, 2018.
- Rauda, Alfonso; locutor y programador musical, programa Remembranzas, YSKL, 2014.
- Rosales, Marta, musicóloga e investigadora. Secretaría de Cultura, 2010.
- Trejo, Remberto; intérprete y compositor, Grupo Los Vikings, 2012.

4- Se seleccionó la música que serviría como casos de estudio.

5-Se elaboró la matriz de contexto.

6- Se hizo el análisis de resultados y la elaboración de informes finales, incluyendo dos grandes documentos: el informe de investigación o tesis, y el catálogo de autores y obras musicales del siglo XX.

4.2 Método de Análisis de Contexto

Siguiendo la idea de los antropólogos simbólicos de que toda comprensión de una sociedad necesita el estudio de su contexto para que sus actos y conducta sean significativos (Geertz, 1973. p.51), es decir, para que tengan sentido, se propone un método de análisis de contexto. Es una forma muy sencilla de aproximarse a la música

desde su función en la sociedad, tanto en los ámbitos estructurales como la política, la historia, los aspectos sociales, etc., así como en función del mundo interior del músico. Al hacerlo, se cumplen dos de los objetivos del trabajo de investigación: proponer una relación de la música con la historia de la sociedad, o dicho de otra manera, explicar la función del arte musical en determinadas situaciones socio - históricas. El otro objetivo cubierto es el de abordar la posibles motivaciones del músico de componer sus obras de determinada manera.

La forma de hacerlo es bastante simple, y consiste en recolectar toda la información posible sobre cada tema musical, y establecer relaciones entre este y su contexto cultural, de tal manera que la pieza musical quede “explicada” o brevemente analizada de acuerdo a la función y relación que tiene con su sociedad.

Para hacerlo el investigador colocará la información recolectada en una matriz de contexto, ordenándola en cada una de las categorías que ésta tiene. Dichas categorías se ha elegido considerando que son las que mejor sirven para obtener una visión general básica que permita la comprensión de la música en su contexto.

El resultado obtenido por este análisis se ha denominado “interpretación significativa”.

La selección de las categorías escogidas para crear el contexto de referencia que sustentará la interpretación significativa se ha hecho de manera empírica, es decir, ha sido resultado del análisis de la información obtenida a través de documentos y entrevistas, en la misma práctica de campo. Puede decirse que al ordenar y clasificar

toda la información que se había recolectado sobre los temas musicales investigados, los informantes solían hacer hincapié en los siguientes aspectos: datos biográficos del autor, época de composición, eventos sociales, históricos o políticos, y finalmente anécdotas personales y particulares que explicaran, en la medida de lo posible, por qué el autor había compuesto cada tema abordado. Esta repetición constante de las mencionadas categorías sirvió para trazar un formato básico de línea investigativa en las entrevistas, y posteriormente para crear el modelo de la matriz de contexto.

Título:		
Autor.	Época o Fecha de Composición	Formato Musical
Contexto Histórico	Contexto Social	Contexto Político

Matriz de Contexto.Elaboración propia

Este método de análisis de contexto está dirigido al investigador de la música salvadoreña, tanto al profesional, que cuenta con formación académica, como al aficionado, que usa una aproximación empírica.

La ventaja es que la profundización analítica depende, por un lado, de la cantidad de información que pueda recolectar, y por otro lado, de las herramientas cognitivas que proporcione el conocimiento teórico. Gracias a ambas se puede realizar una firme y sustentada “interpretación significativa” de la música analizada bajo esta metodología.

Se puede ejemplificar con un caso anecdótico. En los años 30 o 40 del siglo XX, sucedió que se corrió la noticia de que se pensaba exterminar a los zopilotes, aves de carroña tan comunes en el país. Las razones mencionadas dicen que se creía que dichas aves difundían y propagaban pestes y enfermedades, y que un sector del gobierno proponía su desaparición. Pero hubo gran parte del sector intelectual y artístico que tomó en sus manos la defensa de la mencionada especie. Y es en este contexto en el que Pancho Lara, famoso compositor nacional, usa su trabajo musical para emprender la defensa de las perseguidas aves, y compone un tema titulado “El zopilote”, donde expresa, a su manera, parte de la visión “artística”, personal, desde luego, pero muy oportuna y hasta ecológica, sobre este tipo de ave, la cual quizás es muy reveladora.

Dice la letra:

Pobrecito zopilote Ya lo quieren fusilar, porque tiene su plumaje color de la tempestad.

Es el rey del espacio, aunque no lo quieras creer; si tú alzas tus miraditas por doquier lo has de ver.

No señor, no hay razón para que lo quieran matar.

Pobrecito zopilote, yo te doy mi admiración

Porque tienes privilegios de lo que es la sanidad

No señor, no hay razón para que lo quieran matar.

Aunque esta canción no se ha podido encontrar en una versión grabada, la referencia de su existencia sirve para explicar la fácil manera de empezar a contextualizarla, es decir, a establecer la relación entre la obra musical, el artista y su sociedad. Si se logra hacer de manera suficientemente clara, la obra con toda seguridad se vuelve mucho más fácil de apreciar por sí misma, porque ya no solo expresa las particularidades musicales en un sentido técnico (rítmico o melódico), sino que explica ella misma, lo que estaba pasando en su momento en el resto de la sociedad, y quizás, en el universo interior del artista que le dio vida. La obra no solo se aprecia mejor, sino que se comprende mejor. O se aprecia mejor justamente porque se comprende mejor.

De esta manera, este método, o quizás es más preciso decir, esta técnica de análisis de contexto, facilita la apreciación y la comprensión de la música salvadoreña.

Si se analizara esta canción usando la matriz de contexto, el resultado sería:

Título: El Zopilote		
Autor: Pancho Lara	Época o Fecha de Composición Años 30 o 40 del siglo XX	Formato Musical Desconocido
Contexto Histórico El Salvador forma parte de un grupo de países de Latinoamérica que tienen gobiernos militares.	Contexto Social Un sector de la sociedad, que incluía algunos hombres de ciencias, apoyaban la idea de exterminar a esta especie por	Contexto Político Es durante el gobierno del General Hernández Martínez. Las ideas teosóficas podrían haber

	considerarla transmisora de enfermedades. Varios intelectuales toman partido en defensa de las aves de carroña. Pancho Lara lo hace en esta canción.	tenido influencia en este tipo de decisiones.
--	--	---

La interpretación significativa sería una breve descripción del tema musical tomando en cuenta todos los elementos recolectados en la investigación.

Pero siguiendo con los ejemplos, y con el caso de Pancho Lara en particular, es indudable que su música posee ciertas características interesantes, que quizás han jugado a su favor para ganar el reconocimiento que tiene en la sociedad salvadoreña. Se puede decir que él es el cantor del salvadoreño trabajador, o dicho de otra manera, el compositor que recoge las opciones y peripecias del salvadoreño de las clases populares para ganar el sustento y tratar de resolver sus necesidades económicas. Hay en su producción temas como Las Cortadoras, El Pregón de los Nísperos, Las Floreras del Boquerón, Los Izalqueños, Cantaritos de Nonualco. Todas estas canciones tienen en común el inspirarse en el trabajador del campo o del pueblo, que realiza un viaje desde la lejanía donde consigue su “obra” (como diría Salarrué), su mercancía pues, su producto, hasta la ciudad, donde es ofrecida al paseante, al comprador, de una manera graciosa a veces, según los textos musicalizados, pero que en la realidad podían llegar a ser una súplica quizás casi desesperada.

“Cuando viene la aurora, pintada de arrebol,

vienen los Izalqueños, con sus cacaxtles a mecapal.

Traen una esperanza, dentro del corazón,

Mientras la tarde avanza con los acordes de este pregón:

Nísperos de miel que son la savia del forestal,

Cómprelos luego que se me van a pasar de maduritos que están”

Y es justamente de este tipo de composiciones, de oficios tradicionales, su tema más popular, más conocido, pero quizás, menos comprendido. Nos referimos al llamado a veces “segundo himno de El Salvador”...El Carbonero.

Puede hacerse la pregunta ¿por qué se le da ese título a un tema musical cuya letra habla de un oficio que casi nadie conoce hoy en día? ¿O al menos al que nadie identifica como un tipo de trabajo tradicionalmente salvadoreño?

Quizás sea más fácil de comprender temas como Las Cortadoras, tomando en cuenta la importancia económica del cultivo del café, o el Pregón de los Nísperos...a fin de cuenta casi todo salvadoreño ha probado los nísperos en miel...

Pero, ¿Por qué El Carbonero?...Además de que el uso del carbón es, aparentemente, muy poco frecuente hoy en la ciudad a excepción de su uso en la cocina (lo cual no significa más que eso precisamente, es decir, que tal vez se usa mucho en otros lugares, aunque ya no tanto en el ambiente citadino), es mucho menos conocido y

recordado el oficio de fabricar y vender carbón, aunque es posible encontrar puestos de venta de este material en los mercados nacionales y súper mercados.

Pero por eso precisamente se vuelve necesario entender que el carbón, muchas décadas atrás, fue un material de primera necesidad en los hogares de todo el país. Con él se calentaba la comida, y se calentaba la gente en las noches de frío. Y dado que muy poca gente sabe que el carbón se elabora en el campo, en la montaña, en las faldas del volcán, a base de leña, de material antes vivo que es transformado mediante un proceso largo, cuya única prueba y señal para los ciudadanos es la lluvia leve de “tile”, es importante contextualizar, explicar que el oficio de Carbonero debió haber sido en su momento algo muy importante y muy esperado por muchísima gente para suplir su necesidades cotidianas. El carbón con seguridad fue un símbolo en su momento, tanto de luz como de calor, sin embargo eso debe saberlo y conocerlo mejor las personas que vivieron esa época en que la canción de Pancho Lara fue escrita. El Carbonero entonces, debió ser un oficio muy importante. Esta canción parece ser un testimonio a veces mal comprendido de eso.

Cabe la pregunta de si existe un recuerdo inconsciente de lo que significaban los carboneros, con su carga de calor y de luz, para las personas de principios del siglo XX.

O si fue más bien labor de los gobiernos de turno que tomaron como “cantor oficial” a Pancho Lara, difundiendo su música de generación en generación. Pero sobre todo ¿Por qué no hay explicaciones sobre cómo una canción como ésta llega ser considerada en tan alta estima, aunque no se vean actualmente carboneros por ningún

lado? Aunque hay voces críticas que hablan de la letra como una metáfora de la sumisión del trabajador ante los poderes económicos y políticos (“sí mi señor, es buen carbón”), como apunta Góchez (2012) y también Otero cuando afirma: el cuestionado estribillo “sí, mi señor” que denota la sumisión del campesino-carbonero ante un sistema de producción impuesto por el corvo y el fusil; a pesar de eso se considera que éste, junto a otros temas musicales representativos, merecen un análisis más detenido y completo, para el cual la antropología ofrece una interpretación válida y necesaria. Probablemente la explicación anterior sobre “El Carbonero” sea un buen punto de partida.

Capítulo V

Una Visión de la Sociedad Salvadoreña del Siglo XX Mediante un Análisis de Contexto de la Música Popular

1-Siempre Sufriendo, de Felipe Soto

2-Canto a mi raza, de Pancho Lara

3-Coatepeque, de Roger Avilés Icaza

4-Monserrat, de Lito Barrientos

5-Canto al Izalco, anónimo

6-Regresa a mí, de Trejo-Martínez

7-Camino de Hormigas, de Sandoval-Crespo

8-Bedilia, de Raúl Monterrosa

9-En Casa, de Walter Sabauti

10-Canción del 30 de julio, de Walter Sabauti

11-Indoamérica, de Nelson Huevo

12-Con un cuento en el bolsillo, de Félix López

13-Mírala, que linda viene, de Narciso de la Cruz Mendoza

14-Asfalto y tierra, de Gerardo Sibrián

5.1 La Música del Siglo XX. Casos de Estudio

Denominaremos como claves de época a los aspectos culturales, políticos y sociales que determinaron las tendencias generales por las cuales el arte musical se encaminó, y los cuales se reflejan en las piezas musicales de cada período temporal. Estos se irán explicando en el desarrollo de los casos de estudio. Sin embargo hay datos históricos que no carecen de importancia para poderse situar de forma que la historia salvadoreña sea mejor apreciada en relación a la creación artística y específicamente musical. Un panorama general del arte en dicha época es el siguiente:

"Las artes populares —las expresiones de música, baile y drama de los pueblos y las comunidades indígenas y campesinas— se mantuvieron, por supuesto, pero al margen de cualquier reconocimiento o apoyo del Estado, cuyos representantes las calificaron como vestigios de un pasado que poco o nada contribuía al progreso de la nación." (Walter, 2014, p. 35)

Y específicamente sobre la música, agrega:

“La segunda iniciativa cultural del Estado salvadoreño que logró cierta continuidad fue la música, vinculada en un principio con las actividades bélicas. No es posible exagerar la importancia de las guerras en los años de crisis de la Federación Centroamericana en la década de 1830, seguida poco tiempo después por la invasión filibustera a Nicaragua en 1856-1857 y las luchas constantes por el poder entre facciones que buscaron el apoyo de Gobiernos vecinos.” (Walter, 2014, p. 35)

Esto queda patente en la cantidad de marchas nacionales que estuvieron de moda en ese período. Pero la costumbre estatal de contratar músicos extranjeros, sobre todo de Europa, trajo, probablemente, nuevos estilos musicales que pronto serían popularizados, primero gracias a los conciertos públicos en los parques capitalinos y de las ciudades importantes, y posteriormente por las primeras grabaciones en disco. “Como ha ocurrido con cierta frecuencia, las novedades musicales se hicieron presentes en las figuras de músicos llegados de fuera.” (Walter, 2012, p. 35.)

Los Valses Salvadoreños

La pieza de música popular más antigua de un compositor salvadoreño que se logró encontrar presente en la memoria de las personas de tercera edad quizás sea el vals Bajo el Almendro, de David Granadino. O quizás sea el vals Siempre Sufriendo de Felipe Soto. Ambos compositores representan, de alguna manera, al músico salvadoreño de tipo popular, de carácter bohemio, especializado en componer para eventos sociales, bailes populares y para las veladas y conciertos que se solían presentar en los parques y plazas de las ciudades más importantes. Igualmente ambos músicos tienen en su

repertorio piezas de diversos estilos y ritmos, pero son sus dos composiciones ya mencionadas, las que persisten en la memoria de algunas personas que pudieron escucharlas en algún momento de sus vidas.

David Granadino (Santa Ana, 1876- Ídem, 1933), tiene la particularidad de mantenerse presente en el imaginario cultural santaneco. Su vals Bajo el Almendro, el cual aparece en algunos sitios de información como compuesto en 1923, todavía se toca en conciertos en honor a él, e incluso tiene la particularidad de ser relatado como anécdota según la cual el músico se inspiró en un viejo almendro que estaba en el parque central de la ciudad de Santa Ana, al notar como se movían las hojas del mismo a causa del viento, mientras esperaba a una persona que estaba en misa o en el teatro. El hecho de haber escuchado este relato contado por varias personas, con ligeras variaciones, permite darse cuenta que su vals Bajo el Almendro ha logrado mantenerse en la memoria de la gente, y ser transmitido como legado cultural después de tantas décadas de ser creado. Hay cierta *apropiación* de este vals por parte de muchas personas santanecas.

El caso de Felipe Soto (1885-1951) es un poco diferente. Si bien se ha notado que algunas personas recuerdan un par de obras suyas, su nombre no evoca de la misma manera que el compositor santaneco. No parece ser motivo de muchos homenajes ni de programas con muestras musicales como aquél. Únicamente hemos identificado un pequeño monumento en su honor situado en el parquecito frente a ex Casa Presidencial en el barrio San Jacinto.

Pero en contraste a esto, hay dos vales suyos que las personas fueron capaces de recordar de nombre durante los focus grupos de música salvadoreña. El primero es En el Faro. El segundo, y que fue notorio que algunas personas recordaban con grata emoción, es su vals Siempre Sufriendo, escrito antes de 1926.

Tanto de Bajo el Almendro como de Siempre Sufriendo hay grabaciones realizadas por la Orquesta Lírica Vicentina.

Sobre la influencia del vals en la música salvadoreña puede decirse que fue sin duda uno de los ritmos más populares y exitosos, y que la lista de autores de piezas originales es amplia.

Se sabe que el vals es un ritmo originario de Austria, en cuya sociedad comienza a popularizarse a finales del siglo XVIII, extendiéndose muy pronto por todo el continente europeo. En el continente americano entra con fuerza a principios del siglo XIX, y pronto será incorporado a la música popular de todas las ciudades importantes de las colonias americanas de España, sufriendo pequeñas variaciones y siendo adaptado de manera general a los repertorios locales, ya después de la independencia. Muy famoso es el vals mexicano “Sobre las olas”, de Juventino Rosas. Pero también existen variaciones al ritmo original ya convertidas en algo muy propio de las localidades de todo el continente, tales como el “vals peruano”. El vals en Latinoamérica se convertirá en algo muy local, muy particular, a pesar del origen extranjero.

“Los vales latinoamericanos, sean brasileños, venezolanos o caribeños, tienen una cadencia que les emparenta, una característica que les hace distintos a sus antecesores y contemporáneos europeos.” (Meza, 2008, p.171)

Ha sido Gerardo Meza Sandoval quien ha estudiado el tema de los vales centroamericanos, haciendo una catalogación de los mismos en base a su temática, y describiendo cómo estas piezas lograron tener aceptación de un amplio sector de la sociedad, llamando a esa vinculación identitaria de cada país respecto a sus vales, “apropiación” musical:

“...el vals se va transformando en un elemento con el que se identifican los ciudadanos de cada república. Es así como los guatemaltecos reconocen su “Luna de Xelajú” de Paco Pérez, y los costarricenses...el vals “Leda”, de Julio Fonseca.”(Meza, 2008, p.172)

Respecto a su forma de clasificación, agrega (p.175): “Los vales pueden ser clasificados como: amorosos, de nombres propios, donde los nombres femeninos toman lugar preponderante, nombres de personajes griegos, de súplica, íntimos, conmemorativos, de la naturaleza.”

Otro aspecto observado por Meza es la larga longevidad que el vals ha tenido en la región, habiendo composiciones de autores como Mario Alfagüell en 1982, o Allen Torres en 1995. En el caso salvadoreño se puede citar el caso del vals “Noches de San Salvador”, composición de Abel Tovar, que fue grabada a mediados de los años 60.

Respecto al carácter de música popular del vals, recordemos que se trata de un ritmoailable que permitía el contacto físico entre hombre y mujer, y además el lucimiento del ejecutante, el llamado virtuosismo, por lo que tendían a ser piezas breves, y por lo cual se consideraba música de salón, facilitando su apreciación y su consumo.

Esta naturaleza del vals permitió que se convirtiera en música comercial, y esto es evidente en el hecho de que se volvió un tipo de música ideal para ser solicitado, vendido y “consumido” en diferentes eventos sociales. Entre ellos destacan las dedicatorias personales, sobre todo a mujeres. Seguramente las fiestas de sociedad, fiestas de quince años, bodas, etc., fueron los escenarios que vieron nacer y estrenarse a una gran cantidad de piezas que son parte del legado musical del vals salvadoreño: Amor de María, Lita Mía, Zoilita, Amandita, Sara, Carmenza, Jorge Alberto, Bella Natividad, Dora, Toñita, Sueños a María, Concha y María. Todos estos valeses son fruto de la creatividad de compositores salvadoreños que pudieron dedicarse a la música, en parte por el hecho de que sus piezas eran solicitadas para los diferentes eventos sociales de la época.

Un caso singular, pero que confirma esta naturaleza de música de dedicatoria, es el vals Reuter, de Manuel Muñoz Ciudad Real, que fue compuesto para participar en un concurso promovido por la empresa de jabones Reuter a mediados de siglo, y del cual tomó su nombre (M. Ancalmo, entrevista enero 2015).

Por otro lado, es notable que la ciudad de San Vicente haya dado una gran cantidad de compositores de valeses, tanto que existe un disco entero de valeses

vicentinos. Probablemente haya ayudado la existencia de dos orquestas de esa ciudad que tuvieron mucha popularidad durante las primeras décadas de siglo: La Orquesta Verdi, creada en 1907 y la Orquesta Lírica Vicentina, creada en 1912. Es posible que su coexistencia y posible rivalidad haya beneficiado la creatividad de sus integrantes, que se volvieron compositores y arreglistas además de ejecutantes. Unos años después ambas orquestas se fusionarían en la Orquesta Verdi Lírica Vicentina. Esta particularidad de San Vicente respecto a su historia musical puede haber ayudado a colocar en el imaginario salvadoreño la idea que se San Vicente es “tierra de músicos”.

En conclusión, el vals es uno de los ritmos y estilos musicales que mayor éxito cosechó en la sociedad salvadoreña de principios del siglo XX. Las razones fueron sus propias características de brevedad, virtuosismo, y de serailable en pareja. Así, consiguió ser ampliamente solicitado para actos sociales de diversa índole, y de esta forma, fomentar la creatividad de numerosos músicos, hasta quedar en la memoria y el imaginario de la sociedad salvadoreña de la época.

- *Siempre Sufriendo*

Por lo tanto se considera que uno de los valeses salvadoreños más emblemáticos tanto por su popularidad en las primera décadas del siglo XX, como por su antigüedad es “Siempre Sufriendo”, de Felipe Soto (San Salvador, 1885- Ídem, 1951).

Es notable que esta pieza musical aparece listado en el catálogo musical sobre obras “étnicas” grabadas en los EEUU, en el año 1926 por la Orquesta del maestro Lacalle (Spottswood, 1990, p. 1998), junto a los más destacados compositores del

continente, siendo la única pieza salvadoreña en ritmo de vals en dicho catálogo, junto a “Reminiscencias” de Manuel Muñoz y el vals “El Dolor” también de Felipe Soto.

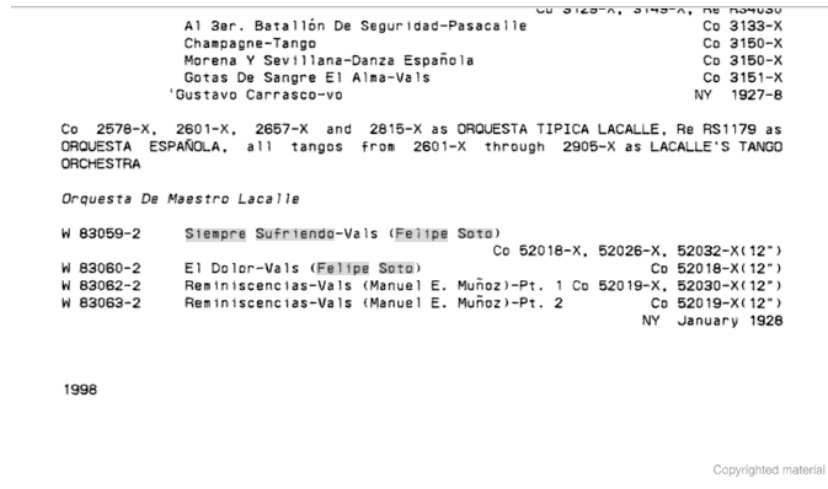


Figura 2. (Spottswood, 1990, p. 1998)

Pero además es quizás el vals salvadoreño más interpretado en ediciones musicales en disco, apareciendo en versiones tanto en marimba como en orquesta, y, particularmente, en el tema de Lito Barrientos, “Corrido del Buen Salvadoreño”, es el único vals que se tomó en cuenta, junto con las más emblemáticas piezas nacionales como El Carbonero, El Xuc, La Suaca, etc.



Figura 3. Diferentes ediciones del vals “Siempre Sufriendo”

Finalmente, Agustín Barrios Mangoré, el famoso compositor paraguayo radicado en El Salvador le tenía un especial aprecio ya que es una de las pocas obras nacionales por las que mostró un interés musical y que estudió, al arribar al país a finales de los años 30.

Los datos biográficos de Felipe Soto pueden resumirse en el siguiente extracto:

“Felipe Soto nació en el barrio La vega, San Salvador, en una casa contiguo a la iglesia, el 6 de junio de 1885. Su padre fue Pío Alfaro y su madre Casimira Soto. Su primer maestro de música fue Pedro Merino, de quien recibió clases de guitarra. Su segundo maestro fue el violinista virolero César Zúñiga. Cuando murieron sus padres, Felipe tenía diez años y pasó al dominio directo y completo del maestro, violinista y compositor Ponciano Cruz, cronológicamente primer músico salvadoreño conocido y reconocido, que nació en Santiago Nonualco en 1817. Ponciano Cruz, además de ser su segundo padre, se encargó de guiar la carrera musical del niño. A la edad de diez años, Felipe ya se desempeñaba como guitarrista amenizando veladas y acompañando pastorelas. En la Escuela de Música que el Maestro Cruz tenía a pocos metros de la iglesia de Candelaria, Felipe estudió el cello, con el que tocaba en las iglesias las obras del Maestro Cruz, como Misas, totetes y Ave Marías. En la Escuela también había una orquesta, organizada y dirigida por el maestro Cruz. Con esa orquesta fueron interpretados los primeros vales del joven que ya empezaba a distinguirse como compositor.” (Trabanino, p. 1)

Y sobre la característica ya mencionada de los músicos populares de ese tiempo, el mismo autor agrega: “Desde muy joven Felipe se entregó a la bohemia casi

constante.” Soto aparece también mencionado en el poema de Roque Dalton dedicado a Salarrué:

“las bendiciones de Don Gerardo Barrios y doña Adelaida, de los indios Anastasio Aquino y José Feliciano Ama, de Don Pedro Pablo Castillo y el maishtro Felipe Soto” (Dalton, 1983).

Felipe Soto, entonces, fue un músico que gozó de prestigio y reconocimiento de sus obras tanto por la población, como por parte de músicos e investigadores del tema. No solo Mangoré admiró su trabajo, y sus obras fueron interpretadas y editadas en los EEUU, sino que en publicaciones de revistas como la del Ateneo de El Salvador, en varias ocasiones algunas composiciones suyas fueron materia de elogio y estudio, como dan prueba las siguientes líneas:

“Felipe Soto, autor de obras que han merecido aplausos y elogios dentro y fuera del país, y ha tenido la gloria de que su nombre sea una idolatría para el alma popular del pueblo salvadoreño. Soto es el autor, como lo sabéis muy bien, del lindo y popular Vals Siempre Sufriendo. Felipe Soto ocupa puesto culminante en el romance patrio.” (Reyes Henríquez, 1941, p. 18)

Por tanto se considera que el mejor representante de la música popular de inicios del siglo XX, tanto por sus obras como por su vida y su carácter, bohemio y popular, es Felipe Soto. En el barrio San Jacinto, frente a la ex Casa Presidencial, un busto suyo erigido en el pequeño parque recuerda su paso por la historia de la música salvadoreña.



Figura 4. Busto de Felipe Soto, San Jacinto, SS

- *Canto a mi raza*

Es una composición de Pancho Lara (1900-1989), y está dedicada a la población indígena del país. Se trata de un tema de un carácter diferente al del resto de las composiciones del autor que más difusión han tenido, por tratarse éstos de canciones con temáticas más tradicionales y descriptivas, con cierta expresión folclórica e ideales para ser representadas en eventos y actos públicos.

Si bien se sabe que Pancho Lara compuso muchas canciones, algunos estiman que más de 200, con diversos temas como tradiciones y oficios, lugares y paisajes, de temática infantil, etc., *Canto a mi Raza* es un tema menos difundido que otros como *Las Cortadoras*, *El Pregón de los Nísperos* o *El Carbonero*. Su letra, más que describir de manera alegre o festiva una actividad tradicional, es una reflexión muy dura de la realidad colectiva de las etnias pipiles de El Salvador, que sobre todo después de 1932, sufrieron de manera violenta y precipitada, un proceso cultural que algunos autores llaman de “invisibilización” por parte de los sectores que ostentaban el poder político y económico. (Lara Martínez, 2009, p. 110)

Sobre este aspecto, esta pieza constituye también un testimonio musical de la postura personal del compositor ante la situación indígena del país, y de alguna manera podría representar quizás, también una postura del conglomerado artístico o de una parte de él. Se compara este tema a la canción que Lara hizo en honor a los zopilotes, y que se ha explicado anteriormente en esta investigación, sobre la cual se dice que fue una petición de Claudia Lars para defender a la especie que se veía amenazada por un sector de la sociedad que los veía como un peligro a la salud pública.

Esta comparación no se hace para insinuar que Canto a mi Raza naciera como petición de alguien más o como postura de ningún sector con el cual Lara podría haberse sentido identificado, dado que lo más probable es que fuera una reflexión muy personal de autor, sino porque la temática refleja el carácter de protesta social ante una situación política determinada, y ante la cual el músico pone su arte al servicio de una idea que considera necesario expresar públicamente, con los riesgos que esto pudiera significar. Si bien no hay información del año de esta composición, es casi seguro que corresponde a fecha posterior a 1932, y aunque no hay referencias directas a los eventos que se desarrollaron durante la insurrección campesina, la generalización de la letra permite deducir que los incluye, así como toda la situación de exclusión, tristeza, incompreensión y olvido que los indígenas salvadoreños han tenido que sufrir hasta el día de hoy.

Para finalizar, se considera importante la existencia de este tema y el análisis de su contexto para considerarlo como un testimonio artístico de la postura del artista ante la situación social y política de las primeras décadas del siglo XX, y en particular, para

apreciar una faceta diferente del compositor respecto al abordaje de la realidad nacional de su tiempo.

Este tema recuerda el caso de Alfredo Espino y su poema “La mataron un día”, porque dentro de una faceta marcada mayoritariamente por una poseía bucólica y descriptiva, viene a representar un caso de evidente protesta o denuncia social ante una situación hacia la cual el artista se rebela con indignación y lo hace de manera pública, dando muestra de una sensibilidad personal realmente más amplia a lo que ha sido tradicionalmente conocido.

Se considera que este tema merece una mayor y más profunda investigación que sin duda dejará una más clara y justa idea del mundo interior, las ideas sociales y motivaciones personales de su autor, Pancho Lara.

Letra (Pancho Lara)

Bajando la cuesta

Con sus naguas coloradas,

Y huipiles constelados de arabescos caprichosos

Vienen las panchas sudando, con sus tercios de comales

Y sendos haces de leña, sobre su carnes morenas

Yo, trovador sensitivo, que vivo siempre llorando

Lloro las penas ingratas de esta gente timorata que arrastrando va
su grito de dolor

Gente huérfana de amor

Restos de una raza que pasó, y que ya no más volvió, y que ya no más volvió

Canto a la raza sufrida, canto a la raza callada

Canto a la raza vencida mi canción

- ***Coatepeque***

Coatepeque es un bolero salvadoreño compuesto por Roger Avilés Icaza, dedicado al emblemático lago considerado una de las bellezas naturales del país, y en la cual se creó en 1958, el Centro Obrero Constitución, para esparcimiento del trabajador salvadoreño. (Interpretación significativa)

Coatepeque es una composición en ritmo de bolero del autor Roger Avilés Icaza, político y artista nicaragüense radicado en El Salvador, y creador de varias piezas musicales.

La canción es recordada por mucha gente y está dedicada al lago de ese nombre, siendo un ejemplo de la corriente musical que entre la década de los años 40 y 60, creó gran número de títulos dedicados a lugares del paisaje salvadoreño, impulsados, probablemente y entre otras cosas, por el interés estatal de promover los destinos turísticos del país.

En efecto, lo que se llamó originalmente Junta Nacional de Turismo, fundada a mediados de los años 30, pasó a ser posteriormente el Instituto Nacional de Turismo, ISTU, en los años 50, y durante el gobierno de Oscar Osorio desplegó una intensa labor para abrir espacios turísticos en destinos naturales a lo largo de todo el país, de los cuales muchos tienen su propia composición musical. Como ejemplo se pueden citar las

siguientes canciones, además de la que se está analizando: Amapulapa, Barra de Santiago, Acajutla, Noches de San Salvador, Atiquizaya, Tazumal, Ichanmichen, Amanecer en Apulo, Lago de Ilopango, Jiquilisco, Canto al Izalco, Jayaque, Cofradía de Panchimalco, Playas del Cuco, Sonsonate, Monserrat, etc.

Parece haber una cercana relación entre el impulso que el gobierno de Osorio le dio al ámbito socio cultural para desarrollar proyectos de todo tipo, y la creatividad desplegada en el ámbito musical de la época. Más allá incluso, se puede destacar una especie de proyecto amplio que mezcló ciencia y arte, hasta el punto que por unos años parecen ir de la mano disciplinas como la arquitectura y la escultura o pintura. (Arauz, 2016, p. 47). La música también sirve como enlace entre la sociedad y el entorno en el cual se mueve y desarrolla.

Sobre la relación entre arquitectura y artes plásticas, se pueden citar no solo la forma de manejar la expansión urbana de la capital, y el mismo desarrollo de la urbanística a partir de entonces, sino la creación de los ya mencionados turicentros, sitios de esparcimiento que aprovecharon el entorno natural del medio ambiente ciudadano o rural.

Quizás un ejemplo de este trabajo conjunto entre política, arquitectura y arte es la estrecha colaboración del presidente Oscar Osorio con el poeta Raúl Contreras, director de la Junta de Turismo, después Instituto de Turismo y el arquitecto René Suárez, encargado de proyectos emblemáticos como el Parque Balboa, el Mirador de Los Planes de Renderos, Los Chorros, Atecozol, Apulo, Apastepeque, Ichanmichen, el Hotel de

Montaña del Cerro Verde, y, relacionado a la canción que nos ocupa, el *Centro Obrero Constitución de 1950*, ubicado en el mismo Lago de Coatepeque. Finalmente es destacable el hecho de que el compositor del tema, Roger Avilés Icaza, haya ostentado el cargo de Cónsul de Nicaragua en El Salvador.

El paisaje salvadoreño, como Clave de Época, sin embargo, puede tener también una relación con la Escuela Nacional de Artes Gráficas, la cual bajo la dirección de Carlos Alberto Imery (1911-1949) se dirigió por una ruta marcada por el naturalismo, que luego derivaría en un innegable paisajismo en artes plásticas, y quizás desde allí se haya contagiado al arte musical. Tanto es así, que para algunos investigadores, fue el paisajismo en arte lo que se consideraba propiamente salvadoreño:

“El artista (Imery) le imprimió a los estudios de pintura y dibujo un estilo marcadamente naturalista, por lo que la mayoría de sus graduados buscaron en el paisajismo la expresión propia de la identidad nacional.”(Walter, 2012, p. 36)

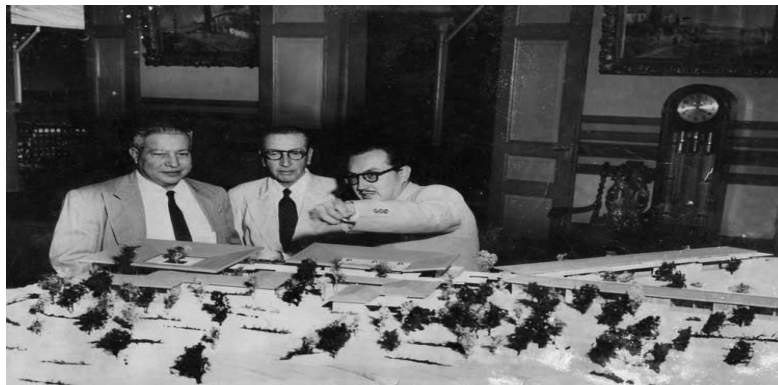


Figura 5. En la fotografía el Presidente Oscar Osorio, el titular de Turismo Raúl Conteras, y el Arq. René Suárez, revisando la maqueta del Hotel de Montaña, 1954

(Arauz, 2016, p.46)

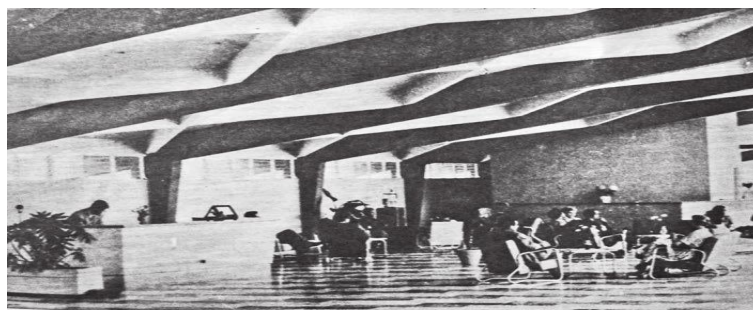


Figura 6. Centro Obrero Constitución de 1950, en el Lago de Coatepeque, diseño de Oscar Reyes, 1958

En particular, el tema “Coatepeque” está ligado a la propia carrera de la cantante Doris Elizabeth Martínez (1940), quien lo grabó y dio a conocer fuera del país en su disco Long Play “Te pido que me guíes”, editado en Venezuela, bajo la dirección del reconocido músico Luis María “Billo” Frometa. El tema surgió gracias a la oportunidad que Doris Elizabeth tuvo de incluir algún tema salvadoreño en el mencionado disco. La grabación ya era conocida en el país, pero el impulso que le dio esta grabación orquestal hizo que alcanzara reconocimiento internacional. Cuenta Doris Elizabeth que cuando Roger Avilés Icaza murió, ella cantó el tema en su entierro, como un homenaje póstumo.

Letra (Roger Avilés Icaza)

Hay en el cielo, alborada de estrellas

Que en el paisaje se ven titilar

Se oye el susurro de verdes palmeras

De una marimba se escucha el cantar

Coatepeque, hay en tus olas caricias de mujer

Coatepeque, fuiste cuna, donde con luz de luna me alumbró un querer

Para ti, va mi pensamiento, como un lamento hecho canción

Cuando me vaya, sobre tu playa, oirás el eco de mi canción

- **Montserrat**

Montserrat es un vals compuesto por Lito Barrientos, dedicado a la colonia donde vivió por muchos años, y que fue parte de los proyectos emblemáticos en materia de desarrollo social y urbanismo durante el gobierno de Oscar Osorio. (Interpretación significativa).

Es un vals cantado compuesto por Lito Barrientos (1919-2008) durante la década de los años cincuenta o sesenta. Dos son los aspectos que esta investigación destaca en su análisis de contexto: por un lado el hecho de que el tema es una dedicatoria a la colonia Montserrat, lugar donde Barrientos vivió por muchos años; y la posible vinculación de la colonia con la influencia de la comunidad catalana en El Salvador, como apunta Javier Barrycoa en su libro “Eso no estaba en mi libro de historia de Cataluña.” (2018, Barcelona, p. 25):

“Si la sangre de Moctezuma viajó a Cataluña, el nombre de Monserrat viajó a América. Fruto de la presencia de los catalanes, a lo largo de los siglos, las referencias a Montserrat se fueron extendiendo por todo el continente...En Argentina...Perú, en la capital, Lima, hay un barrio denominado Monstserrate, al igual que una estación de ferrocarril. La presencia de los catalanes en El Salvador es más tardía y sobre todo se nota a partir del siglo XIX. Sin embargo, la presencia fue importante, ya que un barrio de San Salvador se llama precisamente Monstserrat.”

Es durante el gobierno de Oscar Osorio (1950-1956) que se proyectan nuevas zonas urbanas de vivienda para la población capitalina:

“Para encarar el problema de la vivienda social, el Ministerio de Obras Públicas, la Dirección General de Urbanismo y Arquitectura DUA y el IVU recurren a la contratación de arquitectos europeos para que trabajaran con profesionales salvadoreños en la dirección de proyectos como las colonias Centroamérica, Las Delicias, IVU, Guatemala, Málaga y Monsterrat, entre otras, así como el desarrollo del Centro Urbano



Figura 7. (Lito Barrientos)



Libertad y del Centro Urbano José Simeón Cañas, conocido como Zacamil”
(Arauz, 2016, p. 41) *Figura 8. “Colonia Monsterrat, 1958”.*



Figura 9. Detalle del disco original donde aparece la canción Montserrat

Letra (Lito Barrientos)

Montserrat, Montserrat

Rinconcito de luz, escondido en la noche de mi corazón,

Montserrat, Montserrat

Que llevas en ti, todo un madrigal de amor

Floración, de ilusión,

Que formé en mis sueños de ayer

Eres tú, Montserrat

Perfume de flor, jardín tropical de amor.

• *Canto al Izalco*

Canto al Izalco es una canción popular interpretada por el tenor René Velasco, de la cual no se pudo determinar ni la fecha exacta de composición, ni el nombre del autor de la letra y música, aunque es muy posible que su autor sea el mismo intérprete, René Velasco, quien también escribió otros temas musicales. Se considera que se trata

de una canción de finales de la década de los años cincuenta, en base a su análisis de contexto, y del cual se puede puntualizar los siguientes aspectos particulares.

-Hace referencia a la finalización de la actividad volcánica del Izalco que se dio a finales de la década de 1950. Aproximadamente 1956 según datos de memoria que proporciona el Ing. René Suárez, constructor de Hotel del Cerro Verde. (Suárez, entrevista online 2018).

-Establece una relación simbólica entre el Izalco y la comunidad indígena, tanto en su letra como en su música. La letra está escrita desde la perspectiva del indígena que considera al volcán como símbolo de aspectos con los cuales se identifica. Usa palabras como “tata”, y expresiones tales como que el volcán fue un regalo para poder “...a los pobres, alegrar”. Esto se confirma cuando se expresa que el Izalco, a diferencia de otros volcanes, es un volcán “bueno”. Para remarcar la identificación del intérprete con la comunidad indígena, los coros de voces femeninas, y la utilización de tambores, o marimbas, han sido hechos con la idea de asemejar el estilo musical de esos grupos étnicos.

-Es la única canción nacional grabada donde se hace referencia a los temblores de tierra como catástrofe natural. Y precisamente hace la petición a Dios de que “la fuerza de la tierra se convierta en esplendor”.

-La canción sugiere que para el indígena, el volcán es algo sagrado, es decir, simbólico.

Si bien hay otras canciones dedicadas al Volcán de Izalco, como la que grabó la Orquesta de los Hermanos Flores en años posteriores, esta pieza contiene suficientes particularidades ya mencionadas como para considerarla un documento importante en la música salvadoreña.

Letra

Dime Dios mío, ¿por qué no brilla ya el Izalco?
Y sus colores y sus fulgores, en el cielo no se ven
Dime Dios mío, por favor, lo que ha pasado
¿Porque el Izalco, de repente se apagó?
Yo creo que vos pensás muy bien todo lo que haces
Y habrá razones y explicaciones qué sabes tú
Pero ¿por qué, si hay encendidos otros volcanes,
Mis noches negras no se iluminan ya con su luz?
(Coro) Yo te pido que el Izalco me ilumine con su luz
Que sus bellos resplandores le devuelvas pronto tú
Que se acaben los temblores, te lo pido a ti mi Dios
Y la fuerza de la tierra se convierta en esplendor
Dice mi tata que el Izalco era una antorcha
Que vos pusiste, porque quisiste a los pobres alegrar
Y que en el pueblo cada noche era una fiesta
Porque ninguno lo igualaba en esplendor
Haz que el Izalco sea otra vez lo que antes era
Que día tras día, su luz de día vuelva a brillar
Si hay en el mundo otros volcanes que no son buenos

Dile al Izalco que su descanso termine ya
(Coro) Yo te pido que el Izalco me ilumine con su luz
Que sus bellos resplandores le devuelvas pronto tú
Que se acaben los temblores, te lo pido a ti mi Dios
Y la fuerza de la tierra se convierta en esplendor

- *Regresa a mí*

Los Vikings, de Usulután, son sin duda, uno de los grupos salvadoreños de música popular más exitosos, conocidos e influyentes en el panorama de la música salvadoreña del recuerdo, y sus grabaciones, que se extendieron por más o menos 10 años, de 1965 a 1975 aproximadamente, permanecen en el gusto de la población, algo que se traduce tanto en los CD's que recogen casi la totalidad de su producción, como en la programación de las radios nacionales. Y más aún, en el gusto de la población salvadoreña en el exterior, sobre todo la comunidad salvadoreña en E.E.U.U.

Sus integrantes eran: Remberto Trejo, voz líder; Gustavo Larreinaga, baterista; Juan López, tecladista, Víctor Moreno, bajista; Payín Moreno, guitarra líder y vocalista secundario; y Armando Martínez, guitarra y segunda o tercera voz.

Desde su origen el grupo fue definiéndose como uno de los más originales en su línea musical, usando este término en el sentido que fueron marcando una tendencia y una forma de hacer música, sobre todo rock pop, pero de una forma muy particular, tanto que analizar su música sirve para hacer notar características que llegaron a ser comunes al resto de los grupos nacionales, con algunas excepciones:

-Una formación que incluía un instrumento particular del que casi todos los grupos salvadoreños harían gala: el teclado eléctrico. Ésta característica marca una diferencia muy importante musicalmente hablando entre los grupos nacionales respecto a los grupos de rock de otros países con mucha producción en esos momentos, como México, Argentina, España, e incluso con E.E.U.U. Si bien en cierto que este instrumento se usaba, no tenía el papel preponderante que los grupos salvadoreños le darían. Esta investigación considera que hay probabilidades que una de las razones tenga que ver con la influencia de las clases de música que se impartían en el sistema educativo de la época, en la cual los colegios católicos tal vez hayan tenido particular importancia. Hay evidencia de al menos un grupo salvadoreño apoyado e impulsado por un sacerdote católico de la institución en la cual sus integrantes estudiaban: los Christians, de Santa Ana. Muchos otros grupos salieron de colegios similares del país.

-Una tendencia general a grabar covers, es decir música en inglés u otros idiomas, a la que se ponía una letra en español, la que no siempre guardaba el sentido de la letra original. De hecho su primer gran éxito, en 1965, la balada “Y en cambio tú”, es una versión del tema de Gianni Meccia, cantado por el italiano Gian Costello. Esta situación no parece haber sido una idea querida o fomentada por los grupos en sí, más bien lo contrario, sino por los empresarios y productores musicales, y por los locutores radiales. No se sabe con certeza a qué razón obedecía este hecho, pero es claro que México ya había empezado a hacerlo así, y es posible que esto se imitara.

Esta tendencia no dejó de afectar la creatividad musical de los músicos de rock y pop de esos años, ya que la cantidad de música que se convirtió en éxitos musicales solían ser covers en su mayoría. Sin embargo los grupos lograron grabar algunos temas que solían ser inspiración de sus integrantes. Los Vikings también crearon música original, y pudieron editarla e incluirla en sus 3 LP's o en versiones sencillas o singles en 45. De esas composiciones originales se ha tomado el tema "Regresa a mí", creación de Remberto Trejo y Armando Martínez, como caso de estudio.

La razón principal de elegir este tema es que no solo logró ser popular en El Salvador, sino que traspasó las fronteras nacionales y llegó a ser conocido en el resto de Centroamérica. Una prueba innegable de esto es que en Nicaragua fue grabado por el grupo Los Rollins, y esa versión también gozó de éxito en ese país.

Y esta canción sirve para ejemplificar el tercer aspecto importante que Los Vikings representan para la música salvadoreña de los años sesentas: el hecho de haber llegado a tener una popularidad no solo nacional, sino también en los países vecinos como Guatemala, Honduras y Nicaragua, países a los que viajaban para participar en festivales, ferias, conciertos y otros tipos de eventos artísticos.

Los Vikings parecen haber llegado a situarse en la memoria de la sociedad salvadoreña hasta el punto de representar al resto de los grupos de su generación. Aunque haya que ahondar en la investigación para confirmar algunas ideas que surgen al analizar su música y su estilo, parece ser que su forma de tocar y de cantar, así como el tipo de canciones que solían grabar, sirvieron de ejemplos a seguir por otros grupos, o al

menos de puntos de referencia. Es notorio que su estilo musical es muy similar al de grupos como Hielo Ardiente, Los Apaches, Los Thunders o Los Gatos Rojos, grupos que aparecieron en el panorama musical unos años después que ellos.

Letra (Remberto Trejo – Armando Martínez)

No concibo tu partida, ni esta cruel soledad
La impaciencia me atormenta si lejos de mi estás
Hasta mí llega el recuerdo cuando estaba junto a ti
Y la luna nos miraba, nuestro amor era sin fin
Luego sigo yo en la espera de que un día vendrás
Y estrecharte entre mis brazos y volverte a besar
No te olvides vida mía que te espero siempre yo
Vuelve a mí, yo te lo pido, con todo mi corazón



Figura 10.



Figura 11. La formación musical del grupo Los Vikings.

- ***Camino de Hormigas***

Se trata de una balada rock de 1968, grabada por el grupo Los Lovers, y que actualmente ocupa un espacio muy importante en la música salvadoreña de las Buenas Épocas, término musical con el que se designa la música pop salvadoreña de los 60's y 70's, significando esto que aparece en muchas ediciones de CD's y es regularmente programada en los espacios de radios locales nacionales. Para esta investigación el tema parece ser el mejor ejemplo de la música popular salvadoreña de fines de la década de los sesentas. Su sonido y su estilo, así como su letra bastante metafórica, parece tener una clara influencia de la música anglo sajona cercana a lo psicodélico, pacifista e incluso un poco hippie.

Casi nadie ha respondido de manera consensuada, a qué se refiere el título de la canción, pero el sentido al que se le puede aplicar es muy amplio.

Se ha dicho que es por los migrantes que van a trabajar y a vivir a otros países. Sin embargo, su letra también puede ser una dedicatoria a los seres queridos que han fallecido. Curiosamente al oír su letra precisamente un 2 de noviembre, cobra sentido una idea como esta.

El autor de la música, Rolando Sandoval, fue miembro del grupo “Los 4”, quienes acompañaron al cantante Cesar Donald cuando se lanzó como solista. Además de Camino...Sandoval le puso la letra en español a otro hit de esos años, Vivir de sueños, que no es original sino un cover hecho a la moda de entonces...pero Camino se puede afirmar como ejemplo verdadero del rock salvadoreño. No es menos importante señalar como autor la letra del tema a Juan Ramón Crespo, quien era el vocalista de Los Lovers, grupo que grabó Camino de Hormigas en 1968.

Precisamente es él quien aporta una luz más clara a la hora de entender el verdadero sentido con el que fue compuesto uno de los temas más emblemáticos del rock salvadoreño:

“Conocía a otro músico, Rolando Sandoval, y una vez me tocó la melodía y dije: “qué linda esa melodía”...y como andaba de novio en esos días me surgió hacer una letra poética de la canción, que es Camino de Hormigas, y la pregunta que me hace mucha gente es: ¿qué tiene que ver camino de hormigas con la letra romántica?...y

simplemente la hormiga persevera...y el tema principal de la canción es perseverar y no darse uno por vencido para seguir uno esa relación amorosa con una persona...”²



Figura 12. Disco sencillo de Camino de Hormigas.

Letra (Rolando Sandoval – Juan Ramón Crespo)

Dime si has visto una hoja llorar, di si has volcado tu espíritu al mar
Sé que no responderás, sé que tú callarás
Pienso que lejos y cerca de mí, puedo tenerte con solo pensar
Sé que tú me aguardarás, que no me olvidarás
Al fin, pronto de unirme a ti, mi amor no morirá
Un gran silencio que oigo aquí, pero aún guardo tu aliento
No sé si al amanecer volveré a respirar
Mi amor, pronto de unirme a ti, mi amor no morirá

² Entrevista online a Juan Ramón Crespo, <https://www.youtube.com/watch?v=OTpeFND0QG4>

- ***Bedilia***

Los grupos salvadoreños de los años 60 y 70 no solían grabar temas "pesados", pero Macho fue una excepción. De la inspiración de Raúl Monterrosa nació, en 1973, un tema emblemático, dedicado a su recién nacida hija Bedilia. Y su nombre quedó inmortalizado en la historia de la música salvadoreña. (Interpretación significativa)

Bedilia es un tema de rock creado e interpretado por el Grupo Macho, y grabado en 1973. La composición es de Raúl Monterrosa, tecladista del grupo, y fue una dedicatoria a su tierna hija Bedilia. Como ya se ha mencionado, en esa época los grupos salvadoreños escasamente grababan temas originales, y así tenemos que Macho hizo covers de temas reconocidos en el ámbito internacional, como "San Salvador", e incluso grabó sus propias versiones rock de piezas salvadoreñas como "El Carbonero".

Bedilia es una composición muy particular, y dentro de su análisis de contexto destacan los siguientes aspectos:

Es, en principio, un tema romántico y familiar, algo que queda claro en la primera parte de la canción, que es cantada y lleva un ritmo pausado, además de una letra muy poética.

La segunda mitad de la canción destaca por una musicalidad rápida, una guitarra eléctrica que sustituye la voz y un ritmo mucho más movido. Esta segunda parte prescinde de la voz humana y el sonido de la guitarra eléctrica y la batería ocupan el

centro de la música. Esta forma compleja de la pieza musical no es común dentro de los temas de música popular salvadoreños.

Para esta investigación Bedilia representa la última gran composición original en el género rock pero de temática propiamente romántica que logró popularizarse en la década de los 70's, puesto que pronto la situación social y política marcaría una tendencia mayor de denuncia o reflexión sobre la realidad circundante. Esto se verá más claro en las siguientes piezas analizadas.

Finalmente, parece haber suficientes datos fidedignos sobre la historia particular del tema y su contexto en los comentarios que abundan en la web, de los cuales esta investigación considera importante y esclarecedor dar voz a algunos de ellos, y que han sido publicados por usuarios, los cuales han permitido reconstruir la historia, o al menos una parte de este particular tema musical:

“Falcón Videos:

Ricardo Díaz grabó la voz. Coro por su esposa Marina Díaz.

Oscar o Mendoza:

Me acuerdo que una vez los vi ensayar con esta canción en la colonia donde vivía mi hermana y mi cuñado creo que es la colonia el bosque allí cerquita de la cancha de softball de la colonia Guatemala.

Jaime guerra:

Creo que Juan Flamenco fue quien toco la batería en la grabación de "Bedilia" (lo digo porque se nota la técnica característica - "bien apretada" - de Juanito). Mauricio Reconco (de grata recordación) se integró después de la partida de Juanito, aunque en algún momento "Macho" se presentaba con dos bateristas. Héctor "El cuervo" (Alarcón) era fenomenal en la guitarra, Mauricio Melara, de Los Intocables (QEPD) tocó el bajo y por supuesto Raúl Monterrosa en los teclados y quien escribió la canción para su hija del mismo nombre (era el tecladista original de Los Supersónicos), La Voz única de Ricardo Díaz (original de los Cinco De Mejicanos y luego de La American Brass). SUPER GRUPO!

Nelson Sosa:

La parte del solo de la guitarra: no hay otra canción como ésta en El Salvador

JoséUmaña:

Yo viví en el meson Quinta Licha en frente del parque y si me acuerdo del grupo "macho " EN ESE TIEMPO no sabía quiénes eran pero después llegue a ser fanático de ellos, que hermosos tiempos! lo digo con nostalgia de buena , saludos

Carlos Ernesto Mena Menéndez:

Creación de Raúl Monterrosa, teclados, Américo Mazariegos bajo, Héctor -El Cuervo-Alarcón, guitarra, Mauricio Reconco QEPD batería. Mauricio y Meco tocaron en la sinfónica bajo la dirección del Maestro Elmer Berstein-el tema: El hombre del brazo de oro.³

Eunice Alarcón:

Muy buena canción compuesta para mi amiga Bedilia, mi papa el Cuervo, es y sigue siendo uno de los mejores guitarristas!!!

Armando Rogel:

Hola Eunice, gusto de conocerte. Quiero contarte, que conocí al Grupo desde sus inicios, por supuesto que conocí a sus integrantes y tú papá impresionante con la guitarra, Reconco en la batería, Monterrosa en el teclado y líder del grupo, Ricardo Díaz, voz líder, se me escapan los nombres de los otros integrantes. En el año de 1972, comenzaron a ensayar el tema del grupo, que se llamó :el Tema de Macho, pero lo impresionante fue , cuando comenzamos a oír BEDELIA, musica y letra de Monterrosa, inspirada en la hija que estaba por nacer. Bedilia es la esencia y será el sonido de Macho, dónde se destacan todos los instrumentos y la voz, por esas notas tan altas, que hasta ahora no he podido escuchar .Siéntete feliz de ser la hija de un gran guitarrista. El grupo nació en la Colonia El Bosque, final calle "A" S.S, en la casa de Jorge Sandoval, propietario e integrante del grupo Mente, Cuerpo y Alma. Todo esto te lo cuento porque en los años 70s, mi novia vivía tres casas después de donde Jorge..."⁴

Letra (Raúl Monterrosa)

Una luz bajó del cielo azul

Es un ángel que en mis sueños vi

Bedilia es su nombre, su alma es amor

Sus ojos reflejan los rayos del sol

Siempre en mi corazón, tú te encontrarás

La espera impaciente de verte llegar

El mundo en tus manos

Oh, qué alegría la que me darás

³ Recuperados de <https://www.youtube.com/watch?v=cPDUksjWKns>

⁴ Recuperados de <https://www.youtube.com/watch?v=3Ucs5oTj8qs>

Siempre en mi mente estarás, para reír o llorar

- *En Casa*

En casa es una canción del cantautor Walter Salvador Bautista, cuyo nombre artístico era Walter Sabauti, según la información consultada, editada en el año 1977⁵. La canción es una reflexión sobre la realidad social y económica de la sociedad salvadoreña. Marca un referente muy interesante en la biografía de su autor. Sabauti al principio de su carrera se enfocó en hacer música comercial, del tipo de música romántica que estaba de moda. Hay temas suyos que fueron grabados por el grupo “Los Juniors” de Santa Tecla, a principios de la década de 1970.

Además resultó elegido para representar al país en el Festival OTI de 1976, con el tema “Tú, que no mueres en la muerte”. Posteriormente se traslada a España, donde se queda radicado y en ese país seguirá haciendo carrera musical.

Según la misma información que él deja plasmada en algunas de las escasas grabaciones tuyas disponibles, la agudización de los problemas políticos le hace ir direccionándose hacia una música de corte social, sobre todo después de 1975, año en el cual el gobierno reprime una manifestación estudiantil por la fuerza, dejando muchos muertos, heridos y desaparecidos.

⁵<https://www.youtube.com/watch?v=exSgXAMy7oo>

Es al año siguiente, 1976, cuando logra llegar al Festival OTI en representación de El Salvador, con el tema ya mencionado. Dicho título ya anuncia un giro en el tipo de música que decide escribir.

En Casa, tema de 1977, es una reflexión de la situación difícil del salvadoreño de escasos recursos, que tiene que luchar cotidianamente para sobrevivir.

“En casa, hay un par de habitaciones, y cuatro muebles a plazos

Un padre que va pa´ viejo y un hermano sin trabajo,

En casa, solo somos dos sueldos

Cuatrocientos milagros, para terminar el mes

Y que sobren veinte pagos, en casa...en casa”

Pero además, es una queja de lo duro que es la situación de aquellas personas que buscan una forma de vivir que no es la tradicionalmente vista como “seria” o “formal”. Es decir, ser empleado o ser comerciante. Probablemente su propia situación como artista le haya llevado a reflexionar sobre la escasez de oportunidades, ya no solo para conseguir trabajo, sino para hacerlo desde la vocación y la elección propia de vivir del arte. Quizás hasta refleje la misma indecisión de vivir entre la música popular de moda o escribir música de corte social.

“En casa, entre estas cuatro paredes

Que les voy contando a ustedes, hay un amargo dolor

De no ser lo que uno quiere”

Pero el mensaje de la canción es, a fin de cuentas, una reflexión bastante dura y pesimista, si se quiere ver así, de las necesidades insatisfechas de la mayoría de la población salvadoreña, que incluso afectan la salud mental, a través de preocupaciones constantes, que al final de día, llena a la gente de tristeza o dolor. Aun así, es una letra muy interesante, una especie de canción de protesta que no tiene elementos políticos implícitos, sino una reflexión sobre aquello que una persona común y corriente puede llegar a pensar de la vida, en un país con pocas oportunidades, situación agudizada para las clases que no pueden aspirar a una buena formación y educación, ni integrarse a la vida económica más productiva, precisamente por la falta de oportunidades.

Letra⁶ (Walter Sabauti)

En casa, hay un par de habitaciones, y cuatro muebles a plazos

Un padre que va pa viejo y un hermano sin trabajo,

En casa, tan solo somos dos sueldos

Cuatrocientos milagros, para terminar el mes

Y que sobren veinte pagos, en casa...en casa

En casa, ha levantado el río, tocada desde hace años⁷

Y vivir de la cabeza, caliente, de andar buscando⁸

Como sacar tres monedas, de los dientes del diablo⁹

⁶ Registro disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=exSgXAMy7oo>

⁷ Transcripción aproximada, dado que el registro musical es casi inaudible en esta parte.

⁸ Ídem

⁹ Sabauti usa muchas metáforas para expresar las vivencias duras de la realidad social salvadoreña. Recordar que “Los dientes del diablo” es una película que narra la situación socio cultural, y económica de los nativos de Alaska, los esquimales.

En casa, entre estas cuatro paredes
Que les voy contando a ustedes, hay un amargo dolor
De no ser lo que uno quiere
En casa, no verá moda jamás, quien va pensar en marcharse
Para dejar de pensar, ni pensar porque uno nace
En casa... en casa
En casa, hay una tristeza tonta, para terminar el día
Depresión, melancolía,
Una parrilla y el gasto...¹⁰
Si el hambre se comiera
El pueblo ya estaría a salvo.

- *Canción del 30 de julio de 1975*

Como se explicaba anteriormente, Sabauti dejó como testimonio de su propia vivencia acerca de la situación social y política salvadoreña de los años 70, algunas composiciones que dio a conocer en España. Este tema, cuyo título no se conoce exactamente pero que aparece bajo su nombre en youtube¹¹, se refiere específicamente a la marcha de estudiantes del 30 de julio de 1975, reprimida por la fuerza, por medio de balas y tanquetas, por parte del ejército salvadoreño, resultando en lo que se conoce como la masacre del 30 de julio de 1975. Muchas personas resultaron muertas, heridas y

¹⁰ Transcripción aproximada, dado que el registro musical es casi inaudible en esta parte.

¹¹ Registro disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=42wfBvWoVCA>

desaparecidas por el gobierno militar. Lo particular desde la postura de Sabauti son dos cosas que resultaron del análisis de contexto:

-Por un lado es la única canción que se conoce sobre ese hecho histórico, y que se atrevió a denunciar directamente los sucesos.

-Menciona la ironía entre la celebración del concurso de Miss Universo de 1975, que se realizó en El Salvador, y para el cual se creó el slogan de “El país de la sonrisa” refiriéndose a El Salvador, haciendo referencia a la hospitalidad para con el extranjero, y por otro lado, la forma represiva y violenta con que el gobierno trataba a los salvadoreños que se atrevían a protestar.

“El país de la sonrisa es una solemne mierda

Porque mierda es su gobierno, que nos tiene en un infierno

A luchar, pueblo a luchar, que el mañana nos espera

A luchar salvadoreño, para conquistar tu sueño”

Realmente existe una relación más directa entre ambos acontecimientos, dado que el hecho de anunciar que el concurso de belleza, que tenía un costo millonario, se celebraría en el país, fue motivo de protestas y críticas de parte diversos sectores de la sociedad, entre ellos diversos grupos de estudiantes universitarios. Por ejemplo, el 24 de julio, estudiantes del Centro Universitario de Occidente de Santa Ana, realizaron su tradicional desfile bufo, ridiculizando dicha celebración que tomaría lugar en el país, en

medio de una tensa situación política. Ya en este evento las fuerzas de seguridad del estado reprimieron a los estudiantes con el uso de la fuerza, y a raíz de eso el ejército salvadoreño intervino a la Universidad de Occidente. (El Mundo, 2015)

La protesta del 30 de julio era, precisamente, contra estos hechos y otros abusos y atropellos que durante ese año había cometido el gobierno.

-Si se compara con la canción anteriormente mencionada, En casa, esta es una canción con una conclusión y una postura diferente al espíritu pesimista o resignado de la primera. En esta canción, el autor anuncia que ha encontrado una solución a su situación de opresión: la lucha. No especifica qué tipo de lucha, pero desde su visión, hay una esperanza, para él, válida, de cambiar la situación que le agobia.



Figura 13. El concurso Miss Universo 1975, celebrado en El Salvador.



Figura 14. Encabezado sobre la represión estudiantil por parte del gobierno.

Letra (Walter Sabauti)

Treinta de julio, la tarde, fue teñida con la sangre
En la llantas de los tanques iba gritando la carne
De los cuerpos triturados de indefensos estudiantes
Asesinos, asesinos, matando los estudiantes,
Con metralhas y con tanques, son asesinos, cobardes,
ay ay ay ¿qué va a pasar, que va a pasar con mi patria?
El pueblo pide venganza, ¿verdad pueblo que la pides?
Ay ay ay, que aquí será otro Vietnam si es preciso (bis)
La sangre que han derramado no se va a quedar impune
Ay las manos que han matado, asesinas para siempre,
Y que el día llegará, de cobrarlas todas juntas
Los labios que pronunciaron la orden de esta masacre,
Son malditos pues llenaron las calles de llanto y sangre
ay ay ay ¿qué va a pasar, que va a pasar con mi patria?
El país de la sonrisa es una solemne mierda
Porque mierda es su gobierno, que nos tiene en un infierno
A luchar, pueblo a luchar, que el mañana nos espera
A luchar salvadoreño, para conquistar tú sueño

• **Indoamérica**

Indoamérica, de la orquesta Simiente, es un tema que inaugura la década de los años 80, ofreciendo una solución, bajo un enfoque filosófico orientalista a los problemas que la sociedad salvadoreña estaba enfrentando. Su propuesta musical es

sumamente original, una mezcla entre sinfónico y étnico, y su mensaje es de transformación individual e interior. (Interpretación significativa)

Es un tema musical compuesto por Nelson Huezo, y grabado por el grupo Orquesta Simiente en el año de 1980.

Este grupo nació dentro la Televisión Educativa, canales 8 y 10, proyecto televisivo del estado, siendo originalmente un grupo orquestal, formado por estudiantes del Centro Nacional de Artes, que solían musicalizar los diferentes programas que el canal producía.

La T.V.E. realizaba programas educativos dirigidos para toda la población, sobre todo para los niños, pero también musicalizaba documentales para organismos internacionales, como es el caso de la UNICEF, para la cual Nelson Huezo compuso un tema instrumental usado en un documental para dicha institución, y que posteriormente sería incluido en su primer álbum. Se trata del tema “Madre Tierra”. Los buenos comentarios recibidos por todo su trabajo en el canal les fueron animando a crear un grupo propio.¹²

Cuando los integrantes decidieron componer música original tomaron el nombre de Simiente y empezaron a crear canciones con diferentes temáticas, pero siguiendo un enfoque muy influido por el pensamiento filosófico oriental, dado que algunos de sus

¹² Recuperado de <https://www.elmetropolitano.digital.com/2017/08/nelson-huezo-musico-el-salvadoreno-no-se-preocupa-por-crear-ni-siquiera-su-forma-de-cantar-no-digamos-de-componer-musica/>

integrantes asistían y eran miembros de la Gran Fraternidad Universal. Algunos temas musicales, como “Una Oruga”, usarían letras de su guía espiritual, el gurú José Marcelli.

Nelson Huezo era el director del grupo, así como el compositor de casi todos sus temas, además de ser cantante, arreglista y multi instrumentista. La orquesta tenía la particularidad de juntar músicos sinfónicos pero también buscar un sonido cercano a lo ancestral e indígena, sin tratar de imitar lo ya conocido como la música andina, etc. Producto de toda esta corriente muy particular nació su primer álbum LP, en el cual el tema principal y más conocido llegaría a ser Indoamérica. Además tuvieron el alcance de crear videos musicales para los principales temas, los que fueron grabados en el sitio arqueológico El Tazumal. Luego de este primer álbum, Simiente creó un segundo un año después, con una temática similar.

Indoamérica es la pieza musical en la cual queda patente su visión sobre la herencia indígena del continente, pero mezclada con una postura filosófica oriental, sobretodo de la India. La letra aborda la idea de que el ser humano debe retomar el contacto con la naturaleza y buscar su perfeccionamiento interior.

Notorio es que el tema no se inspira tanto en la realidad socio política del momento histórico sino más bien en una postura del cambio interior del ser humano para mejorar al mundo y a la sociedad.

Musicalmente hablando es muy interesante el hecho de que el mismo año salió el álbum de otro grupo nacional que tenía una postura de protesta social, Mahucutah, el LP “Cantata de luz y lucha”, álbum temático sobre los sucesos de 1932 y otros relacionados.

Los primeros sonidos de este álbum son similares a los de Indoamérica. Curioso es también que ambos álbumes inaugurara la década que estaría marcada por el conflicto armado, pero desde enfoques diferentes, quizás complementarios. Uno, el cambio social, el otro, el cambio individual interior.

Finalmente, la frase última, y que además se repite en un coro a lo largo de todo el tema musical es un famoso aforismo esotérico sobre la forma de vivir el autoconocimiento del ser humano y como poner en práctica dicho conocimiento, convertido así en sabiduría:

“Saber, querer, osar, callar”

Letra (Nelson Huezco)

Indoamérica, aquí está, el llamado al fin llegó

Dime ¿quién nacerá? el hijo del hombre

Hoy el parto es tu dolor

Sé que crecerá, la semilla está, recubierta de saber

Debemos discernir, varios caminos ver, pero uno hay que seguir

Indoamérica, las tinieblas se visten de luz, celebrando que nació

Es el varón mayor, el hijo del hombre

Sé que es, que fue y será

Tu calor le da más valor de entrar, y tu tierra lo amará

Ya puedes respirar, ya sabes que sabrá, y su llanto callará

Indoamérica, el llamado al fin creció

Cargando un cántaro, su sapiencia difundió

Fe y ciencia van, de la mano están, caminando a la par

Qué grande es despertar, basta de descansar, ¡adelante a trabajar!

Saber, querer, osar, callar



Figura 15. LP Indoamérica, 1980.

- *Con un cuento en el bolsillo*

Este tema fue seleccionado para representar a El Salvador en el Festival OTI de 1982, en Lima, Perú. Su compositor e intérprete fue Félix López, y su temática está relacionada a la situación política y social que el país atravesaba en ese momento, aunque de manera muy poética, es decir, metafórica.

La guerra civil de El Salvador había estallado oficialmente como un conflicto entre el estado y la guerrilla con dos sucesos relacionados: por un lado la unificación de las fuerzas guerrilleras de la izquierda política en un solo frente, el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional, FMLN, en 1980; y posteriormente lanzaron su primera ofensiva militar con la intención de tomar el poder por la vía armada, en 1981. La respuesta del estado fue incrementar la fuerza militar y pronto todo el país se vio

envuelto en una guerra que ya no solo se vio limitada a ciertas zonas geográficas sino que iba tocando cada vez más las ciudades, la vida civil y la actividad social y económica en la capital.

“En mi cuento los aviones eran globos, sus colores adornaban el espacio,

Estallaban convirtiéndose en estrellas y alumbrando los caminos y las casas”

En los años anteriores, el conflicto abierto era sufrido sobre todo en las zonas rurales. Ahora ese drama humano había sido traído a la ciudad, de una forma casi desconocida hasta entonces. La respuesta del estado también afectó la vida civil de numerosas maneras, pero éstas ya habían comenzado desde la década anterior. Las canciones ya analizadas dan prueba de que la guerra de alguna manera había sido “cantada” aunque de forma casi silenciosa, y advertida de alguna manera. La letra de “Con un cuento en el bolsillo” habla de la pérdida de la paz, y del deseo inconsciente o quizás claramente consciente que la sociedad tenía, que el conflicto se resolviera y la vida regresara a su ritmo anterior, el cual, en esas circunstancias de guerra abierta, parecía eso, un sueño que había quedado guardado...en el bolsillo.

Letra (Félix López)

Yo tenía un cuento en mi bolsillo

Cubierto de una grata fantasía

Un cuento de amor y de ternura

Una aventura hermosa de verdad

En mi cuento los aviones eran globos, sus colores adornaban el espacio.

Estallaban convirtiéndose en estrellas y alumbrando los caminos y las casas
En mi cuento la rosa y el clavel bailaban al compás de mi guitarra
En mi cuento el fusil tiraba flores y la boca del cañón era un trombón
Y ese cuento lo saqué de mi bolsillo y lo sembré en el patio de mi casa
Y todas las mañanas le abono una esperanza
Y cuando el árbol crezca y eche frutos, regaré las semillas en el mundo
Para que vivan mi aventura (recitado)

- *Mírala que linda viene*

Se trata de un tema musical nacido en el contexto de la guerra civil, más específicamente cuando se acercaba la segunda ofensiva del FMLN, en el año 1989.

La historia del tema permite entender diferentes aspectos socio-culturales del momento histórico, y sobre todo del sector en el cual nació: la de los artistas que simpatizaban o eran parte de la izquierda política y la apoyaban de diferentes maneras.

Una de las organizaciones que agrupaba a un gran sector de éstos fue ASTAC, la Asociación Salvadoreña de Trabajadores del Arte y la Cultura. Formaban parte de ella diferentes agrupaciones, entre ellos varios grupos musicales.

Por otro lado, desde principios o mediados de 1989 en éstos sectores era conocido, aunque de manera indirecta y sin mayores detalles, que se estaba preparando una posible ofensiva armada por parte del FMLN. Uno de los miembros de ASTAC, Narciso de la Cruz Mendoza, fue quien, junto con la colaboración de otros compañeros, compuso y dio vida al tema, que entre sus particularidades tiene la de estar escrito en un

doble sentido, por un lado aparentemente refiriéndose a una persona, pero su verdadera intención era anunciar, festejar, preparar la llegada de ese acontecimiento histórico, que inclinó la balanza del conflicto de manera definitiva, al demostrarle al gobierno y ejército salvadoreño, el verdadero poder y apoyo que tenía la izquierda política, y llevarlo al límite, iniciando así el cierre del conflicto armado al apurar las negociaciones que dieron paso a los Acuerdos de Paz.

La canción, por lo tanto, también puede muy bien anunciar lo que se veía más allá del evento armado, y que no tardaría en concretarse, dos años después.

Sobre el hecho de que la situación socio política obligó a crear y popularizar temas con doble mensaje, puede ejemplificarse con el hecho de que hubo también una versión clandestina del tema “El Carbonero”, en la cual se insertaron estrofas concretamente de protesta y denuncia del mal trato y abuso de las clases hegemónicas sobre los trabajadores del campo. La razón era evidente: no se podía decir claramente lo que se quería decir, debido a la censura y a la persecución por parte del estado. Sin embargo esto permitió la creación de este tipo de música. Éste tema, entonces, es referente de un momento histórico y de una forma particular de hacer música.

A continuación se transcribe parte de la entrevista sobre el origen del tema y como se llegó a terminar:

“En mil novecientos ochenta y nueve la gente organizada en sindicatos, asociaciones y gremios comprometidos con la lucha revolucionaria que lideraba el FMLN “sabíamos que algo venía en camino” aunque no teníamos conocimiento de una

fecha exacta pero sí andábamos con la expectativa. Yo era parte de ASTAC un gremio artístico cultural. Cierta tarde a bordo de un bus iba pensando sobre lo de la Ofensiva y se me ocurrió el estribillo y lo empecé a tararear:

Mírala qué linda viene,

Mírala que linda viene,

Mírala que linda viene...

Y ya nadie la detiene.

Cuando llego a ASTAC encuentro a un poeta que trabajaba con nosotros y le comento con un entusiasmo: “Mirá Jorge (*Jorge Vargas Méndez*) fijate que ando pensando una canción que hable sobre el desvergue que viene, pero se me ocurre que puede tener doble sentido, que parezca dedicada a una bicha pero que los entendidos agarren y capten la propia onda.”

Cuando Jorge la oyó me dijo:

“Ey, buena onda ¿y por qué no la hacemos ya, pues? Hagámosla ya.”

...en menos de tres minutos ya había escrito la primera estrofa, la que empieza con: *Ella ya está cerca vamos a su encuentro...etc.*

Jorge me dijo que por la noche iba trabajar otra copla más pero como pasaron los días y Jorge se disculpaba porque no había tenido chance de escribirla, entonces me dijo:

“Bueno ¿y por qué no la escribís vos?”

Nombre –le dije -, yo soy malo para los textos.

Escribirla –insistió él – y después la vemos los dos a ver cómo la mejoramos si es necesario.

Eso me animó y así fue como escribí la estrofa de *Ella es flor de fuego...* hasta *claridades*. Cuando le enseñé lo escrito me dijo que estaba buena. En un cuarto de los de más al fondo del local de ASTAC junto con Mario López integrante del grupo Teosinte nos pusimos a ensayarla. Ahí se me ocurrió que podía terminar con una *letanía* como en *Humo*, esa rumba de la Sonora Matancera que finaliza con una repetición constante de la palabra *Tócala*. Nosotros repetiríamos *Mírala* y se improvisarían unas líneas en cada repetición. Eso dio pie a que otro compañero (Tito Montoya, hoy es docente de la Universidad de El Salvador-UES) nos aportara las líneas que dicen *Trae la mañana dentro de su abrazo* y también *Como un niño tierno oloroso a pueblo*.

Así se escribió la canción.” (Cruz Mendoza, entrevista, nov. 2018)

Letra

Ella ya está cerca, vamos a su encuentro

Tiene unos ojitos con olor a ríos nuevos

Trae en sus pechitos soles diferentes

Hoy yo no me quedo, voy hacia hasta su encuentro

Mírala que linda viene

Mírala que linda viene

Mírala que linda viene

Y ya nadie la detiene
Ella es flor de fuego surgiendo entre tempestades
Nuestras esperanzas se cuajan en realidades
Y las sombras huyen ante su presencia
Porque ella viene destilando claridades
Mírala que linda viene
Mírala que linda viene
Mírala que linda viene
Y ya nadie la detiene
Mírala...
Trae la mañana dentro de su abrazo
Mírala...
Como un niño tierno oloroso a pueblo
Mírala...
Y su risa es canto, pero canto nuevo
Mírala que linda viene
Mírala que linda viene
Mírala que linda viene
Y ya nadie la detiene

- *Asfalto y Tierra*

Es un tema de la banda de rock Broncco, después conocida como B'Rock. Compuesto por Gerardo Sibrián y editado para su CD "B'Rock" de 1993. Esta composición cierra el ciclo de música salvadoreña que la presente investigación aborda

y se ha elegido por sus particularidades respecto a la temática y su historia temporal. El mencionado CD puede considerarse como el álbum recopilatorio de la historia musical de Broncco, que casualmente se populariza al terminar el conflicto armado e inaugura la era de la reconstrucción de la sociedad. Dentro de este álbum hay temas emblemáticos como “Vendedor de sueños”, “Ya no estas”, “Cielo sobre cielo” y la que se toma como caso de estudio, “Asfalto y Tierra”.

Broncco es una de las bandas de rock salvadoreño más significativas, longevas y particulares, y su historia musical es una historia familiar, la de los hermanos Sibrián. Es Chente Sibrián la figura más reconocida, por su condición física, la que logró superar dentro de lo posible para cumplir su sueño de tocar música, en particular el rock. Pero además el grupo fue conformado por sus hermanos Héctor y Gemma, y su sobrino Gerardo, el compositor de la mayoría de sus temas. La banda tuvo dos vocalistas, al principio Leonel López, y posteriormente Oscar Serrano, quien entra justamente en el momento de grabar su CD recopilatorio.

Una de las particularidades más interesantes del tema “Asfalto y Tierra” es que en el año en que el disco salió al mercado y empezó a popularizarse, fue cuando finalizaba el conflicto armado, y era evidente que la sociedad estaba viviendo un proceso de cambio, de esperanza y de re invención. Aquellas condiciones que se consideraban estructurales y que se veían como los principales obstáculos para que el país retomara el rumbo de progreso y paz social que había tenido antes de la guerra civil, condiciones como la violencia estatal, la represión, la persecución política, la exclusión social o de

todo tipo, la corrupción, etc., parecían prontas a desaparecer y el futuro se veía realmente prometedor.

En el álbum de Broncco hay numerosos temas que parecen manifestar esa esperanza y ese optimismo, como Vendedor de Sueños o Cielo sobre cielo. Pero también hay una especie de denuncia o de reflexión sobre la necesidad de enfocarse particularmente en los derechos y el cuidado y protección de la niñez. Asfalto y Tierra es una canción que habla de los niños que viven en condiciones de pobreza y falta de protección desde todos los sectores sociales: desde sus familias hasta el mismo estado. Niños y adolescentes que tienen que valerse por sí mismos, en las calles, ante la mirada, muchas veces indiferente, del resto de la sociedad.

“Solo una mirada queda, la inocencia del ayer, el refugio sin entender”

Una situación que dejaba al descubierto la falta de mecanismos de protección hacia los más indefensos de todos los salvadoreños:

“Ay de aquella mirada que busca crecer, no fue un error aquel, nadie pidió nacer”

Justamente mencionando una situación que, entre otras de similar naturaleza, serían parte de las causas que impedirían que la violencia desapareciera en los años posteriores a la firma de los acuerdos de paz. Al menos esta investigación lo considera así.

“No hay más índice de la evolución de un pueblo que la infancia...el niño es el coeficiente de la cultura de un pueblo. Allí donde se le reconocen sus derechos inmanentes de salud, de vitalidad

alegre y expansiva, de inteligencia radiosa, allí hay alma nacional. Allí hay ambiente para la justicia, para la libertad...Pero pueblos donde los niños son estorbo, contrapeso para los padres de familia y de la sociedad...donde los niños llevan una vida de hambre, enfermedad, desnudez e ignorancia, son pueblos bárbaros, egoístas, hordas...Sangrarán fatalmente, irremisiblemente, con todas las tiranías del cuerpo y del alma, y si no se redimen a fuerza de amor a los niños, desaparecerán como mesnadas en la historia.” (Campos, 1938, p.62)

Y es donde se juntan ideas similares entre el profesor y filósofo salvadoreño Camilo Campos en las primera décadas del siglo XX y la percepción y reflexión de los músicos populares de finales de ese mismo siglo, como en este caso en particular, justamente donde parece radicar la importancia del análisis de todo este legado artístico, para poder entender el papel que cumple la música como herramienta para entender y comprender el sentir y la forma de ser de la sociedad salvadoreña, y, si es posible, buscar formas de construir una mejor sociedad.

Letra (Gerardo Sibrián)

Solo una mirada queda, la inocencia del ayer, el refugio sin entender

Calles de asfalto y tierra, arrastrando por doquier, como una rueda sin atardecer

No hay nada de lo que hoy pueda perder

Dando vueltas, busqué un porqué

Ay de aquella mirada que busca crecer,

No fue un error aquel, nadie pidió nacer

No es necesaria una espera, ¿de qué sirve tanto hablar si al minuto se ha de acabar?

Hay que hacer de nuevo un intento, si lo mejor hoy es actuar, ¿de qué sirve llorar?

El futuro de tres colores pintan en él; rojo, verde, amarillo no bastan para comer

El ruido de la miseria lo arrulló por primera vez,

No fue un error aquel, nadie pidió nacer

¿Una esperanza, una palabra, un nuevo día? ¿Qué ofrecer?

¿Una esperanza, una palabra, un nuevo día? ¿Qué ofrecer?



Figura 16. Chente Sibrián.



Figura 17. La formación de Bronco.

5.2 Conclusiones

La presente investigación ha llegado a las siguientes conclusiones:

La música popular, que no es ni académica ni tradicional o folclórica, perfectamente puede ser objeto de interés antropológico, específicamente en la rama de la etnomusicología o antropología de la música, a la cual le interesa sobre todo, explicarla o interpretarla en relación a su función dentro de la sociedad.

Desde este enfoque investigativo, la música salvadoreña cumple la función de mostrar la forma de ser de la misma sociedad salvadoreña, de interpretar y darle sentido a esa forma de ser y de hacer. Uno de los factores que ha aportado mucha confusión a la conceptualización de lo que es música popular, es precisamente lo que se entiende por popular, sobre todo cuando se relaciona el término con los enfoques derivados de conceptos como “clases populares” y otras afines.

El concepto de música popular en un enfoque académico es amplio, y no tiene una única definición universalmente aceptada, por lo tanto para los usos prácticos de esta investigación se utilizó el siguiente concepto:

Se llamó música popular salvadoreña a la música que por su tipo de difusión amplia puede ser apropiada por todos los sectores de la sociedad, diferenciándose de la música académica y de la música folclórica o tradicional. Esto no excluye ciertas piezas

musicales cuyo origen sea no popular, pero que por diversas causas hayan podido llegar a popularizarse. Y además se trata de música editada en registros sonoros.

La música puede relacionarse la idea de identidad cultural, retomando el concepto de la antropología simbólica de los “modos de ser” de los grupos sociales. La música puede actuar como un facilitador o transmisor de la identidad cultural.

Lo estudios académicos sobre la música en el Salvador han sido relativamente pocos, aunque en años recientes y en la actualidad se están elaborando diversos trabajos sobre el tema desde diferentes enfoques: historia, musicología y antropología socio cultural.

Se propone una metodología para el estudio de la música llamado “Análisis de Contexto”, que busca interpretar la creación musical en relación al devenir histórico de su sociedad.

La música salvadoreña del siglo XX permite comprender mejor la forma de ser, pensar y sentir de la sociedad salvadoreña; no tanto por ella misma sino por ser reflejo del músico como parte integrante y dinámica de la sociedad.

El músico es testigo, relator y propósito de formas de pensar, hacer y sentir, y su mensaje es tan valioso y necesario como el de cualquier otro actor social dado que conlleva un trabajo hecho en base a la reflexión filosófica desde y para con el devenir histórico de su sociedad. Ese, para esta investigación, es el verdadero rol del músico y de la música salvadoreña.

5.3 Recomendaciones

La presente investigación concluye, finalmente, que el estudio de la música salvadoreña representa un campo amplio y sumamente interesante, y que además permite el abordaje de la historia de la sociedad desde perspectivas académicas dinámicas y variadas, por tanto recomienda:

- Una revisión de la historia de la música salvadoreña y sus autores para incorporarla al conocimiento general de la cultura salvadoreña
- Un rescate documental de las obras musicales a lo largo de la historia salvadoreña, aprovechando las herramientas tecnológicas de las que se dispone en la actualidad.
- Un reconocimiento a la labor del músico salvadoreño que ha dejado su obra para el disfrute y reflexión de su sociedad, y para el estudio y análisis del investigador.
- Una mayor difusión de la música salvadoreña de todas las épocas y de todos los estilos, cuidando de contextualizar tanto hechos históricos como las motivaciones de sus autores, para permitir una mejor comprensión por parte de las generaciones actuales.
- Usar el material musical salvadoreño como apoyo para la comprensión de la sociedad.

Referencias

- Arauz, M. I. (2016). *Arquitectura en El Salvador*. San Salvador: Fundación Accesarte.
- Barraycoa, J. (2018). *Eso no estaba en mi libro de historia de Cataluña*. Barcelona: Almuzara.
- Barreiro, Á., Santos, C., & Serra, C. (2011). *Música y Antropología, Encuentros y Desencuentros*. Recuperado de https://www.academia.edu/281350/M%C3%BAsica_y_antropolog%C3%ADa_en_encuentros_y_desencuentros
- Campos, C. (1976). *Normas Supremas*. (5ª ed.). San Salvador: Dirección de Publicaciones.
- Dada, C. (2011, 19 de enero). Cuando terminamos el Cerro Verde se nos apagó el volcán. *El Faro.net*. Recuperado de https://elfaro.net/es/201101/el_agora/3336/%E2%80%9CCuando-terminamos-el-Cerro-Verde-se-nos-apag%C3%B3-el-volc%C3%A1n%E2%80%9D.htm
- Dalton, R. (1983). *Poesía Escogida*. (1ª ed.). San José: Educa.
- Elmundo. (2015, 30 de julio). Se cumplen 40 de la masacre del 30 de julio. *Elmundo.sv*. Recuperado de <http://elmundo.sv/se-cumplen-40-anos-de-la-masacre-del-30-de-julio/>
- Flores Rodrigo, S. (2007). *Música y adolescencia, la música popular actual como herramienta en la educación musical*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=41189>
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. (12ª ed.). Barcelona: Gedisa.

- Gochéz, R. (2012). *Cuando el análisis mata el folclore*. Recuperado de <http://copiademimismo.blogspot.com/2012/09/cuando-el-analisis-mata-al-folclore.html>
- La Luz, A. (2004). Las formas de producción de sentido en la música popular. *Revista brecha*. 850(1), 26-27.
- Lara Martínez, R. (2009). *Balsamera bajo la guerra fría*. (1ª ed.). San Salvador: Universidad Don Bosco.
- Marroquín, S. A. (1986). *La canción contestataria salvadoreña de los años 1970-1983*. (1ª ed.). San Salvador: UCA.
- Meza Sandoval, G. E. (2008). El vals en Centroamérica. *Revista de las Sedes Regionales*. 8(14), 169-180.
- Oliva, A. (2000, septiembre 13). *Introducción a la Etnomusicología*. [Registro web]. Recuperado de <http://www.aibr.org/antropologia/archtm/etnomusicologia/>
- Otero, G. (2010). *El Carbonero*. Recuperado de http://www.archivocp.archivoscp.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3690:noticias-de-el-salvador-contrapunto&catid=90:el-salvador-cultura-arte-noticias-contrapunto-el-salvador&Itemid=50
- Pérez Cruz, I., & Fernández Bermúdez, A. (2008). *Investigaciones Socioculturales desde Antropología*. Posadas.
- Reyes Henríquez, S. (1941). Influencia en algunos autores de música en Centroamérica. *Revista del Ateneo*. 150(1), 16-17.
- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la Música, de los géneros tribales a la globalización. Vol. 1*. (1ª ed.). Buenos Aires: SB.
- Reynoso, C. (2016). *Antropología de la Música, de los géneros tribales a la globalización. Vol. 2*. (1ª ed.). Buenos Aires: SB.

Rosales Pineda, M. (2013). *Música, análisis de situación de la expresión artística en El Salvador*. (1ª ed.). San Salvador: Fundación Accesarte.

Spottswood, R. K. (1990). *Ethnic Music on Records*. (1ª ed.). Illinois: University of Illinois Publishing.

Trabanino, O. (2002). *Entrevista sobre Felipe Soto*. Recuperado de https://groups.google.com/forum/#!topic/soc.culture.el-salvador/NzGwKHyl_4I

Walter, K. (2014). *Las políticas culturales del estado salvadoreño 1900-2012*. (1ª ed.) San Salvador: Fundación Accesarte.

ANEXOS

ANEXO 1. CATÁLOGO DE AUTORES Y OBRAS SALVADOREÑOS DEL SIGLO XX

AUTOR (Música o Letra o Ambas)	Composición	Período temporal y formato musical
1- Acosta, Tony	Amamos; Quisiera (balada); Dentro de mi corazón (balada); La Calle (balada); Muchachita; Son cosas del amor; Deja esa chica; El amor no llega dos veces; Qué será, qué será; La chica del colegio;	Años 60 y 70
2- Alas, Ciríaco de Jesús	El Dichosofui (bolero), El Himno al Maestro (Himno) Himno a la Ciudad de San Salvador (con letra de Carlos Bustamante)	Años 50, Himnos y bolero
3- Alejandro, Oscar	Vuela Gaviota; Vendedor de canciones; Liberate;	Baladas pop Años 1980's
4- Alfaro, Rafael	Lista de temas originales pendiente	Pop 1990's
5- Alvarenga Walter Co autor con Oscar Nunfio (Los Walos)	Amor para mí; Nacerá un cariño; Solo una aventura, Busca la felicidad	Baladas pop Años 1970's
6- Álvarez, Santiago	Galán de Noche	Vals, década de 1910-1920
7- Ancalmo, Mario Enrique	Terruño; Los farolitos;	Tradicional, 1990's
8- Ángel, Salvador	Amandita	Vals, década de 1910-1920

9- Aparicio, Joaquín	Dame la esperanza (bolero)	Años 60
10- Aragón Cabrera, Carlos Francisco (Tamba)	El planeta de los cerdos	Rock alternativo años 70
11- Artiga, Walter	Amor de amantes (OTI 1986); No está bien (OTI 1988)	Baladas pop Años 1980's
12- Avilés Icaza, Roger	Coatepeque; Sonsonate (Boleros)	Años 60
13- Baratta, María de	<p>Escribió 14 obras musicales y 25 estilizaciones folclóricas sobre temas autóctonos. De sus trabajos musicales solo algunos fueron publicados. Entre ellos destacan el Canto al Sol, Ofrenda de la Elegida, Los Tecomatillos, Nahuilismo, El Teocalli (ballet), Procesión Hierática, Danza del Incienso, El cancionero de la Jarra Verde. Can calagui tunal (Folklore)</p>	<p>Folklore (Transcripciones) Y original Años 30 y 40</p>
14- Barrientos, Rafael (Lito)	<p>Montserrat (vals); Salvadoreña (Pasodoble); Cuando pienses en mí (bolero); Son Guanaco (son); Serenata (bolero) Noche Tropical (Bolero); Las tortilleras;</p>	Años 50 y 60
15- Barrios , Agustín "Mangoré"	<p>La Catedral Una Limosna por el amor de Dios El Sueño de la Muñeca</p>	Guitarra romántica clásica 1930's
16- Bonilla, Miguel	Retorno de Amor(Los gatos rojos);	Balada rock años 60
17- Borja, Fredy	Un sueño nada más (Los	Baladas años 70

	Juniors)	
18- Brett, Bertoldo	Te fuiste con la tarde (bolero) Dame la esperanza (bolero)*	Años 60
19- Cabrera Valencia, José	Lita mía; Zoilita; Los cumpas (son regional)	Valses, década de 1910-1920
20- Calderón, Julie	Quisiera (OTI 1989)	Balada pop Años 1980's
21- Canales Cea, Rafael (Coides)	Cumbia en do menor (cumbia)	Años 60
22- Cañas, Andrés	Juanita de San Salvador (Xuc)	Años 60
23- Cárcamo, Julio Ernesto	Santa Ana (Bolero)	Años 50
24- Cárcamo, Ricardo	Este amor; Pensar (Boleros)	Años 50
25- Castillo, Alvar	Canasunganana	1980's
26- Castro, Rodolfo	Atiquizaya (bolero); Atiquizaya (Chachachá); No dudes de mí (bolero); Sabes (Chachachá);	Años 50
27-Cedamer (Cesar David Merlos)	Lista de temas originales pendiente	
28- Conde, Raúl A.	Playas del Cuco Tal vez tenga razón (Los Vikings)	Merengue Balada rock 1960's
29- Cuéllar, Guillermo	Misa Popular Salvadoreña (1980); Canciones para una nueva vida (1987); Misa mesoamericana" (1994); Dos alas (2000), Cancionero histórico de las comunidades eclesiales de base de El Salvador (2012)	Popular, variado
30- Cuerno, Lorena	Soles;	Rock, 1990's
31- Donald, Cesar	Guitarra Enamorada	Años 60 balada
32- Delgadillo, Jorge	El Sembrador	Rock alternativo años

	Voy con el viento	70
33- Delgado, Tony (Los Kiriaps)	Tu Deber; Ama; El Viaje; Amor Puro	Rock alternativo años 70
34- Espinoza, Paulino (Yolocamba Ita)	El miliciano; Anastasio Aquino; Regalo para el niño;	Protesta, años 70
35-Ferrer, Antonio; co autor: A. Peña	Fe Perdida (Bolero)	Años 60
36- Flamenco, Cándido	La Suaca	Ritmo original: Suaca, años 60
37- Girón, Ricardo Alfonso	Nada; La Borreguita;	Baladas pop, 1970's
38- González, Ramón	Sonriendo	Vals, década de 1910- 1920
39- Góchez Fernández, Delfy	Algo Sencillo	Baladas pop, 1980's
40- Góchez Sosa, Rafael	Supernova, Con las rosas de mi suerte, La vida llama	Alternativo, 1980's
41- Gómez, Marcial	El amigo que perdí	Balada Rock años 70
42- Guerra, Ernesto	Del principio al final (OTI 1983)	Baladas pop Años 1980's
43- Guerra, Juan Antonio	Presentimiento (bolero)* (con letra de Sara Palma de Jule)	Años 60
44- Granadino, David	Por una mirada, Gloria, Honor Cuscatleco, Bella como las flores, Los Pimpollos, Club Atlas, Club Salvadoreño (tangos); Bajo el almendro, Istmenia, Amor Divino; Reminiscencias, El Pirulí, Bella Natividad, Dora, Toñita (vales)	Tangos y vales, década de 1910-1920
45- Gudiel, Marcial Co autor con Oscar Rosales	Cofradía de Panchimalco	Años 70 Expresión folclórica

46- Hasbún, Héctor Antonio	Corazón Salvadoreño Viva Santa Ana (Corridos)	Años 50
47- Hernández, Carlos	Soy (OTI 1984)	Baladas pop Años 1980's
48- Huevo, Nelson	Indoamerica, Madre Tierra, Hombre de Tierra y Mar, Una Oruga, Tiempo de Vals, Regresa, Taradiri, Germinación Solar, Transmutación, Padre, Andrómeda, La Capital, Hermosa Luz, Camina junto a la Verdad, Polvo, América Amanece, Irevaloa (Merengue), Así te quiero (Merengue)	Ritmos variados, originales algunos, años 80 y 90
49- Huevo, Vicente	Espuma (bolero)	Años 60
50 - Ibarra, Oscar Baltazar	Luna; Bahía de Jiquilisco (boleros)	Años 50
51- Iraheta, Rodolfo	Sería feliz	Bolero, años 50
52- Iglesias, Fermín	Una niña; Por el bien de los dos; Hoy solo estoy sin ti; El error más grande de mi vida; ¿Cómo estás?; Balada para una quinceañera; Entrégame tu amor; Otra vendrá; Dulcemente tu; Hoy; Una noche por mes; Soy un tonto; Vamos a gozar; Nuestro mundo;	Baladas pop, 1980's
53- Jiménez, Tomas Fidias	Noche Serena	Vals, década de 1910-1920
54- Lara, Pancho	El Carbonero, Canto a mi raza, Jayaque, Las Cortadoras, Sobre la Playa, Chalatenango, El Pregón de los Nísperos, Chiltiupán, Los	Desde 1940 hasta 1960 Música de expresión folclórica o tradicional

	Izalqueños, Las floreras del boquerón, Santa Ana, Sonsonate, Cantaritos de Nonualco, Mujeres salvadoreñas, La Molienda, Madrecacaos en flor; Lago de Ilopango; La carreta; Los inditos; Las poblanas	
55- Linares, Antonio	El Guardabarranca	Ritmo tradicional, años 60
56- López, Félix	Con un cuento en el bolsillo (OTI 1982); Matices (OTI 1989)	Baladas pop Años 1980's
57- Marroquín, Salvador	Horizontes de caramelo	Canción, años 80?
58- Martinez Daglio, Manuel Antonio (Banda del Sol)	Abriendo Caminos	Rock Progresivo años 70
59- Melendez , Eduardo (el niño) (Supertwisters)	La del niño	Rock años 60
60- Mena Montoya, Tomás	Carmenza	Tango, década de 1910-1920
61-Mendoza, Narciso	Mírala que linda viene	1989, cumbia, protesta
62- Mixco, Mario	Añoranza Tecleña (bolero)	Años 70
63- Moreno, Efraín, (Los Vikings)	Tu primer beso	Balada rock, 1960's
64- Montemar, Pepe	Corinto; San Salvador	Tangos, años 80?
65- Monterrosa Gavidia, Francisco	Himno del Estudiante de Medicina	Himno, 1950's
66- Monterrosa, Raúl (Grupo Macho)	Bedilia	Balada Rock años 70
67- Muñoz Ciudad Real, Manuel	Reuter; Reminiscencias	Valses, década de 1910-1920
68- Orellana, Gustavo	Jorge Alberto; Adoración	Vals, década de 1910-1920 Bolero
69- Padilla, Juan Ramón	Diez años; Barra de Santiago (boleros)	Años 50
70- Palaviccini,	El Xuc; Carnaval de San	Xuc, ritmo original,

Francisco	Miguel; Adentro Cojutepeque; El Candelareño; Santa Ana mía; Cocotero Sonsonateco; El Torito;	1940's
71- Palomo, Benjamín (Taltipac)	Ahora, Presagios; Metzti; Umbral; La gente que no nació;	Años 90, ritmos autóctonos experimentales
72-Quezada, Franklin (Yolocamba Ita)	Lista de temas pendiente	Protesta años 70 y 80
73- Quintanilla Sosa, Rodolfo	Sara	Vals, década de 1910-1920
74- Ríos, Pablo	Pregúntale a Dios (bolero ranchero)	Años 70
75- Rodríguez, Galileo Freddie	Toca Guitarrista	Baladas años 70
76- Rodríguez, José Napoleón	Lágrimas de amor; Amor de María; Mi dolor	Valses, década de 1910-1920
77- Rodríguez, Wenceslao	Sueños a María; Mi último recuerdo; Concha y María	Valses, década de 1910-1920
78- Rosales y Rosales, Oscar	Yo pienso en ti (bolero), Acajutla (bolero), Cofradía de Panchimalco (tradicional)	Años 50
79- Ross, Benjamin	Canto al Izalco	Bolero, 1960's
80- Rucks, Daniel	La máquina de hacer pájaros; Los tontos no olvidamos jamás; Tobías y el aeroplano; Bajo el asfalto; Cómo quisiera que no existieras; ¾ de nada;	Baladas pop, 1980's
81- Sabauti, Walter	Ya nada será igual; Sé que dirás adiós (Los Juniors); En casa (OTI); 30 de junio; Tu, que no mueres en la muerte	Baladas años 70 Música de corte social
82- Salamanca, Roberto	Tu prometiste; que tonto es el amor	Baladas pop Años 1980's
83- Sandoval, Rolando	Camino de Hormigas	1969

Co autor: J.R. Crespo	(balada rock)	
84- Santos, Domingo	Una lágrima	Vals, década de 1910-1920
85- Sergio de El Salvador	Donde están mis amigos; Las olas; Fugitiva; Sabes mujer; Así es la vida;	Balada pop, Años 70
86- Sermeño, Adonai	Lilas Blancas	Vals, década de 1910-1920
87- Schilling, Rolando (Los Kiriaps)	Amanecer	Rock alternativo años 70
88- Sibrián, Gerardo (Broncco)	Ya no estás; El vendedor de sueños; Cielo sobre cielo (Manuel Martínez y Myrna Castaneda); Asfalto y tierra;	Rock alternativo 1980's
89- Socorro, María del (Hilda Carbonell)	Usted (balada rock)	Años 60
90- Solís, Benjamín	Mis caites	Tradicional Años 1980's
91- Sosa Molina, Marta	Chanmichen (Bolero)	Años 60
92- Soto, Felipe	Feliz Período, Lindas Salvadoreñas, Mi Patria (marchas); Bárbara; Recuerdos (mazurcas); Siempre Sufriendo, El Dolor; Celia; En el cielo; Bella Esther; En el faro; Amor que vuelve; (vales)	Marchas, mazurkas, vales: década de 1910-1920
93- Ticas, Oscar	Cuando tú me acaricias (Bolero); Un rancho y un lucero (Ranchera)	Años 60
94- Tobías, Roberto	Todo (balada pop)	1967
95- Torres, Álvaro	Ángel de Ternura; Mi angel de amor; Minerva; De punta a punta; Patria Querida; De qué me sirvió quererte; Mi amor por ti; Chiquita mía;	Baladas pop, 1970's y 80's
96- Tovar, Abel	Noches de San Salvador (Vals cantado)	Años 60

97- Trejo, Edgar (Los Vikings)	Hoy te conocí	Balada rock, 1960's
98- Trejo, Remberto co autor: Armando Martínez (Los Vikings)	Regresa a mí	Balada rock, 1960's
99- Valencia Vega, Carlos	Eso	Fox Trot, década de 1910-1920
100- Velasco, René	Una sola lágrima; Todos los seres de la tierra	Boleros, 1960's
101- Villavicencio Olano, Lidia	Maquilishuat bajo la luna (vals); Amanecer en Apulo (Apulo); Solo con el mar (boleros); El día de la cruz;	Años 50

AGRUPACIONES CON MUSICAL ORIGINAL

102-Adrenalina (Grupo)	La Maldita; Ángel de luz;	Rock 1990's
103-Cutumay Camones (Paco Cutumay)	Patria chiquita mía	Música de protesta, 1980's
104-Dúo Campesino (Grupo)	Cuna de Atlacatl	Años 60 corrido
105-Guinama (Grupo)	Y ¿porqué, amá?	Protesta, 1980's
106-Los Eclámpticos (Grupo)	El corrido de la cama; Sambabossa; Sabor a ti; Samba nao sai;	Ritmos variados 1980's
107-Los Jilgueros (Grupo)	Caminando (Carlos Osegueda) Comandante German Serrano (Efraín Ramos, Oscar Vasquez) Comandante Dimas (Carlos Osegueda) El llega, llega (Carlos Osegueda) La patria es América (Carlos Osegueda) El hocicón (Efraín Ramos)	1980's música de protesta

	Los zopilotes (Efrain Ramos) John Cortina (Carlos Osegueda) Shafick (Carlos Osegueda)	
108- Mahucutah (Grupo)	Cantata de luz y lucha	1980, música de protesta
109-Orq. Hermanos Lechuga (Grupo)	Acuarela; Amor en la playa;	Boleros, 1950's
110-Prueba de Sonido (Grupo)	Hacer nuestro el universo; Más que una amiga	Baladas pop Años 1990's
111-Prisma (Grupo)	Ilusión	Balada rock 1980's
112-REDD (Grupo)	El corrido de los Redd; Bolo y solo;	Alternativo 1990's
113-Signo Azul (Grupo)	Recordándote, Discurso de amor;	Balada rock 1980's
114-Sobretierra (Grupo)	No volverás	Balada rock 1990's
116-Yolocamba Ita (Grupo)	Lista de temas pendiente	
117-Banda Tepehuani	Lista de temas pendiente	

ANEXOS 2

GUIÓN DE ENTREVISTA

INFORMANTE: DORIS ELIZABETH MARTÍNEZ

PROFESIÓN: CANTANTE

15 DE JULIO DE 2017

1-¿Su nombre completo es?

Doris Elizabeth Martínez. Nací en San Salvador, en 1940, y viví mi infancia en el barrio San Esteban.

2-¿Podría contarme un poco de cómo empieza su carrera como cantante? ¿En qué año?

Pues mira, yo empecé cantando en la casa...mi mamá me apoyaba siempre, y fue precisamente cuando existía un programa, el del Café de Don Pedro, cuando estaba don Pedro Dalmau, allá por el año de 1957, en que se concursaba y uno veía una oportunidad de darse a conocer. Pues allí participé, y después de eso vino mi primera oportunidad con la Orquesta de Lito Barrientos. Entré como crooner, y con ellos prácticamente me volví cantante ya a nivel profesional.

3-¿Quiénes eran las figuras del ambiente artístico en ese entonces?

Pues yo recuerdo muy bien a mis compañeros de la Orquesta de Lito Barrientos, para empezar, que fueron muy buenos conmigo y con los que aprendí mucho, como César Donald, Max Víctor Hernández, Berta Coralia, y otro más...y por supuesto don Lito, que fue como un papá para mucho de nosotros.

Aparte de ellos, pues estaban mis queridos amigos del Trío de Los Hermanos Cárcamo, sobre todo Roberto. Él fue como un hermano mayor, por sus consejos y apoyo. De allí habían otros cantantes con grandes voces, como María del Carmen Medrano, a quien le decían La Rancherita...René Velasco, y Rosa Inés Sosa, todos ellos tenían voces enormes, excelentes.

4-¿Qué canciones eran las más famosas y populares en ese momento?

En la Orquesta teníamos muchas, cumbias, que ya empezaban, o chachachás...como Atiquizaya, recuerdo que yo estaba en el coro de ese tema, cuando lo grabamos. Para mí, como solista, quizás fue El Suéter, una de las más reconocidas.

5-¿Cómo llega a grabar en Venezuela? Pues durante las giras que hicimos a Sur América, surgió la oportunidad de que me invitaran a grabar para don Billo Frometa, quien produjo mi primer LP, que se llama “Te pido que me guíes”, donde se grabaron 12 canciones más o menos, y justo allí me dice él que si quería grabar alguna canción de mi país, y entonces escogí dos temas, de don Roger Avilés Icaza, que son Coatepeque y Sonsonate.

6-¿Por qué escogió grabar Coatepeque y Sonsonate en ese LP?

Pues porque son muy bonitos, y porque me hacían recordar a mi país. Sabes que Coatepque lo canté cuando don Roger murió, en su funeral, como un homenaje.

7-¿Qué piensa sobre la situación del artista de este momento, comparado a su época?

Pues ahora hay muchos artistas muy buenos, pero quizás es la promoción musical lo que no hay...o sea, espacios para darse a conocer...en mi época estaban aparte del programa del Café Don Pedro, el show Tele-variedades Pilsener, y tantos otros, de alguna manera eso permitió que muchos nos diéramos a conocer.

8-¿Cree que la música puede aportar a mejorar la situación social de El Salvador?

Claro que sí...totalmente, creo que ahora se ha perdido una cosa que había antes, que ayudaba mucho a la sociedad, que es el romanticismo...que es una forma de humanismo.

ANEXOS 3

MATRIZ DE CONTEXTO PARA CASOS DE ESTUDIO

Título: Siempre Sufriendo		
Autor: Felipe Soto	Época o Fecha de Composición Años 20's del siglo XX	Formato Musical Vals
Contexto Histórico El Salvador empieza a vivir una mayor inclusión y creación de piezas musicales, orquestas y Compositores. Ritmos europeos.	Contexto Social Fiestas de sociedad, para lo cual se Solicitan piezas de dedicatoria. Siempre Sufriendo goza de gran Popularidad, así como su compositor. Es uno de los valeses salvadoreños más grabados, incluso en los EEUU.	Contexto Político Gobiernos de los Meléndez Quiñonez